BI I 1,2,3
II 1,2

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA"

Lucrări de

MUZICOLOGIE

VOL. 14

CLUJ-NAPOCA 1979

Scanned with OKEN Scanner

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA"

LUCRARI DE

MUZICOLOGIE

VOL. 14
(1978)

CLUJ - NAPOCA 1979

Scanned with OKEN Scanner

Prezentul volum este dedicat

profesorului dr. S I G I S M U N D T O D U Ţ Ă ,

membru al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, profesor consultant al Conservatorului de muzică „G. Dima" din Cluj-Napoca, personalitate de frunte a muzicii româneşti contemporane,

pentru a 70-a aniversare.

Incercînd să surprindă aspecte dintre cele mai diferite ale scrisului său componistic şi muzicologic - exprimat într-o creaţie vastă, îmbogăţită an de an cu noi şi valoroase opusuri -, lucrările inserate aici constituie un modest omagiu al foştilor studenţi şi colaboratori, sau al muzicienilor din noua generaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Redactor: lect. Dan Voiculescu

Corector: asist. Mircea Bejinariu

Traducerea rezumatelor:
asist. Petronela Cuteanu (fr.)
Erika Fotino (germ.)
asist. Ioana Andron (engl.)

Scanned with OKEN Scanner

Le présent volume est dédié à

Prof. Dr. S i g i s m u n d T o d u ţ ă ,

membre de l'Académie de Sciences Sociales et Politiques, professeur consultant au Conservatoire „G. Dima" de Cluj-Napoca, personnalité de marque de la musique roumaine contemporaine,

pour son 70-e anniversaire.

Tâchant de surprendre des aspects des plus variés de son écriture componistique et musicologique - exprimée dans une vaste création, chaque année enrichie par de nouveaux opus de valeur - les travaux y insérés constituent un modeste hommage des anciens étudiants et collaborateurs, ou des musiciens de la nouvelle génération.

Vorliegender Band ist

Prof. Dr. S i g i s m u n d T o d u ţ ă ,

Mitglied der Akademie für politische und Gesellschaftswissenschaften, beratender Professor der Musikhochschule „G. Dima" in Cluj-Napoca, eine hervorragende Persönlichkeit der zeitgenössischen Musik,

anlässlich seines 70. Geburtstages gewidmet.

Die einbegriffenen Abhandlungen versuchen die verschiedensten Aspekte seines kompositorischen und musikwissenschaftlichen Schaffens - welches in einem umfassenden Werk seinen Ausdruck findet und alljährlich mit wertvollen neuen Arbeiten bereichert wird - zu erfassen und stellen einen bescheidenen Beitrag seiner gewesenen Schüler und Mitarbeiter oder der Musiker der neuen Generation zur Würdigung seiner umfangreichen schöpferischen Tätigkeit dar.

This volume is dedicated to

Prof. Dr. S i g i s m u n d T o d u ţ ă ,

member of the Academy of Social and Political Sciences, consulting professor of the Conservatory „G. Dima" from Cluj-Napoca, leading personality of Romanian contemporary music,

for his 70-th aniversary.

Attempting to grasp several of the most varied aspects of his compositional and musicological writing - expressed in a vast creation, enriched year by year with new and valuable works - the papers here comprised represent a humble homage of ex-students and collaborators, or of the musicians of the new generation.

Scanned with OKEN Scanner

C U P R I N S

1. Sigismund Toduţă - fişă bio-bibliografică 13

2. Romeo Ghircoiaşiu: Momente în evoluţia stilistică a lui Sigismund Toduţă 27

3. Constantin Rîpă: Conceptul estetic mioritic în creaţia lui S. Toduţă . . 37

4. Gheorghe Firca: Caracterul modal al muzicii lui Sigismund Toduţă . . 51

5. Ede Terényi: Conceptul armonic al lui S. Toduţă în lumina muzicii sale corale a cappella . . 71

6. Dan Voiculescu: Polifonia în creaţia corală a lui Sigismund Toduţă . . . 97

7. Hans Peter Türk: Variaţiunile pe ostinato în creaţia lui Sigismund Toduţă 123

8. Cornel Ţăranu: Elemente înnoitoare în creaţia lui S. Toduţă 137

9. Vasile Herman: Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de S. Toduţă 145

lo. Rodica Oana-Pop: Valorificarea melosului folcloric în creaţia pianistică a lui Sigismund Toduţă 161

11. Sofia Gelman-Kiss: Sigismund Toduţă: „La curţile dorului" - Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga 173

12. Michaela Caranica Fulea: Expresie şi culoare în oratoriile „Mioriţa" şi „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduţă 191

Scanned with OKEN Scanner

13. Ninuca Oşanu-Pop: Valenţe educative ale lucrărilor pianistice ale compozitorului Sigismund Toduţă 211

14. Ştefan Angi: Mesajul estetic al barocului muzical oglindit în analizele lui S. Toduţă asupra lui J. S. Bach 219

15. Ilie Balea: Monumentul lui Horea sau gramatica generativă a muzicii 239

Scanned with OKEN Scanner

S O M M A I R E

1. Sigismund Toduţă - fiche bio-bibliographique 13

2. Romeo Ghircoiaşiu: Quelques moments dans l'évolution stylistique chez Sigismund Toduţă 27

3. Constantin Rîpă: Le concept esthétique „mioritique" dans la création de S. Toduţă 37

4. Gheorghe Firca: Le caractère modal de la musique de Sigismund Toduţă . . 51

5. Ede Terényi: Le concept harmonique de S. Toduţă dans la lumière de sa musique chorale a cappella 71

6. Dan Voiculescu: La polyphonie dans la création chorale de Sigismund Toduţă 97

7. Hans Peter Türk: Les variations sur ostinato dans la création de S. Toduţă 123

8. Cornel Ţăranu: Eléments novateurs dans la création de S. Toduţă 137

9. Vasile Herman: L'oratorio „Sur les traces de Horea" de S. Toduţă . . . 145

lo. Rodica Oana-Pop: Valorification du mélos folklorique dans la création pianistique de S. Toduţă . . 161

11. Sofia Gelman-Kiss: Sigismund Toduţă: Trois madrigaux sur les vers de Lucian Blaga („La curţile dorului") 173

12. Michaela Caranica Fulea: Expression et couleur dans les oratorios „Mioriţa" et „Sur les traces de Horea" de Sigismund Toduţă 191

Scanned with OKEN Scanner

13. Ninuca Oşanu-Pop: Potentiels éducatifs des oeuvres pianistiques du compositeur S. Toduţă 211

14. Ştefan Angi: Le message esthétique du baroque musical reflété dans les analyses de S. Toduţă sur J. S. Bach 219

15. Ilie Balea: Le monument de Horea ou la grammaire générative de la musique 239

Scanned with OKEN Scanner

I N H A L T

1. Sigismund Toduţă - bio-bibliographische Daten . . .		13
2. Romeo Ghircoiaşiu:	Momente in der stilistischen Entwicklung Sigismund Toduţăs	27
3. Constantin Rîpă:	Der ästhetische Begriff „mioritisch" in Werk des Komponisten S. Toduţă	37
4. Gheorghe Firca:	Der modale Charakter in Sigismund Toduţăs Musik . . .	51
5. Ede Terényi:	Das harmonische Konzept S. Toduţăs im Lichte seiner A-cappella-Chormusik . . .	71
6. Dan Voiculescu:	Die Polyphonie in Sigismund Toduţăs chorischem Schaffen	97
7. Hans Peter Türk:	Ostinato-Variationen im Schaffen von S. Toduţă	123
8. Cornel Ţăranu:	Innovierende Elemente im Musikschaffen von Sigismund Toduţă	137
9. Vasile Herman:	Sigismund Toduţăs Oratorium „Auf den Spuren von Horea"	145
1o. Rodica Oana-Pop:	Die Verwertung des folkloristischen Melos in Sigismund Toduţăs Klavierwerken . .	161
11. Sofia Gelman-Kiss:	Sigismund Toduţă: Drei Madrigale auf Verse von Lucian Blaga („La curţile dorului") .	173
12. Michaela Caranica Fulea:	Ausdruck und Farbe in den Oratorien „Mioriţa" und „Auf den Spuren Horeas" von Sigismund Toduţă	191

13. Ninuca Oganu-Pop: Der erzieherische Wert der Klavierwerke von S. Toduţă 211

14. Ştefan Angi: Die ästhetische Aussage des musikalischen Barocks, wie sie sich in S.Toduţăs Analysen über J. S. Bach wiederspiegelt 219

15. Ilie Balea: Das Denkmal Horeas oder die generative Grammatik der Musik 239

Scanned with OKEN Scanner

C O N T E N T S

1. Sigismund Toduţă - biographical and bibliographical list 13

2. Romeo Ghircoiaşiu: Moments in the stylistic evolution of Sigismund Toduţă 27

3. Constantin Rîpă: The „mioritic" aesthetic concept in S. Toduţă's creation 37

4. Gheorghe Firca: The modal character of Sigismund Toduţă's music . . . 51

5. Ede Terényi: S. Toduţă's harmonic concept in the light of his a cappella choral music . . . 71

6. Dan Voiculescu: Polyphony in the choral creation of Sigismund Toduţă 97

7. Hans Peter Türk: Variations on the ostinato in the creation of Sigismund Toduţă 123

8. Cornel Ţăranu: Renovatory elements in the creation of Sigismund Toduţă 137

9. Vasile Herman: The oratorio „On Horea's traces" by Sigismund Toduţă . 145

10. Rodica Cana-Pop: The evaluation of the folkloric melos in the piano creation of S. Toduţă 161

11. Sofia Gelman-Kiss: Sigismund Toduţă: Three madrigals on verses by Lucian Blaga („La curţile dorului") 173

12. Michaela Caranica Fulea: Expression and colour in Sigismund Toduţă's oratoria „Mioriţa" and „On Horea's traces" 191

13. Ninuca Oşanu-Pop: Educational valencies of composer S. Toduţă's piano works 211

14. Ştefan Angi: The aesthetic message of the musical Baroque mirrored in S. Toduţă's analyses on J. S. Bach 219

15. Ilie Balea: Horea's monument or the generative grammar of music . . 239

Scanned with OKEN Scanner

SIGISMUND TODUȚĂ - FIȘĂ BIO-BIBLIOGRAFICĂ*)

1. DATE BIOGRAFICE

- născut în 17 mai 1908, la Simeria
- studii: la Liceul de băieți din Alba Iulia (1918-1926); la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj (1926-1930 - secția pedagogică; 1926-1931 - secția pian; 1930-1935 - secția compoziție), cu Marțian Negrea (armonie, contrapunct, compoziție) și Ecaterina Fotino-Negru (pian); la Academia Santa Cecilia din Roma (1936-1938), cu Ildebrando Pizzetti (compoziție) și Alfredo Casella (pian)
- doctor în muzicologie (1938) la „Instituto Pontificio di Musica Sacra" din Roma
- profesor de muzică la Liceul „Sf. Vasile" din Blaj (1939-1942, cu întreruperi)
- asistent-corepetitor la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj, la Timișoara (1942-1944); în paralel, corepetitor la Opera Română din Cluj, la Timișoara (1942-1944)
- secretar artistic la Filarmonica „Ardealul" din Cluj (1945-1949)
- profesor de teorie-solfegiu-dictat (1946-1949), armonie, contrapunct, fugă, forme și compoziție (1949-1955) și (exclusiv) compoziție (1955-1973), șef de catedră (1965-1973), rector (1962-1965) și profesor consultant (din 1973) la Conservatorul de muzică „G. Dima" din Cluj
- director al Filarmonicii de stat din Cluj (1971-1974)
- membru al Academiei de Științe Sociale și Politice (din 1970)

---

*) Prezenta listă a fost alcătuită pe baza datelor existente în: V. C o s m a, Muzicieni români. Lexicon, Ed. muzicală, București, 1970, precum și pe baza unor date furnizate de autorul însuși.

- membru în jurii ale concursurilor naţionale şi internaţionale (Budapesta, Praga, Varşovia, Bucureşti, Bruxelles etc.)
- conducător ştiinţific de doctorat, specialitatea: stilistică muzicală (din 1970)

2. DISTINCŢII

- Premiul II de compoziţie „George Enescu" (1940), pentru Variaţiuni simfonice pe o temă populară
- Premiul „Cremer" (1943), pentru Ciclul de lieduri pe versuri de M. Eminescu
- Premiul de Stat (1953 şi 1955), pentru Concertul (nr.1) de coarde şi două sonate instrumentale, şi, respectiv, pentru Simfonia I
- Ordinul Muncii cl. a III-a (1954)
- Maestru Emerit al Artei (1957)
- Ordinul Muncii cl. a II-a (1964)
- Ordinul Meritul Cultural cl. a II-a (1966)
- Ordinul Meritul Cultural cl. I (1969)
- Premiul Uniunii Compozitorilor (1973, 1978), pentru Formele muzicale ale Barocului (vol.I, II)
- Premiul Uniunii Compozitorilor (1976), pentru Simfonia a V-a
- Premiul „G. Enescu" al Academiei R. S. România (1974), pentru balada-oratoriu Miorița

3. CREAŢIA MUZICALĂ (1933-1978)

a) L u c r ă r i s c e n i c e

- Meşterul Manole (1943-1947), operă în 3 acte, libretul de Ana Voileanu-Nicoară, după Lucian Blaga. Ms.

b) L u c r ă r i v o c a l - s i m f o n i c e

- Miorița (1957-1958), baladă-oratoriu pentru soliști (sopran, alto, tenor), cor mixt și orchestră, versuri populare (varianta V. Alecsandri), Ed. muzicală, București, 1971

- Balada steagului (1961), pentru sopran, cor mixt şi orchestră, versuri de Victor Tulbure. Ms.
- Pe urmele lui Horea (1978), oratoriu pentru solişti (tenor, bariton, bas), cor mixt şi orchestră, versuri populare selecţionate din culegerea „Pe urmele lui Horea" de Dumitru Boieru-Hodăceanu (Ed. Litera, Bucureşti,1976). Ms.

c) L u c r ă r i s i m f o n i c e

- Eglogă pentru orchestră (1933). Ms.
- Variaţiuni simfonice pe o temă populară (1940). Ms.
- Concert pentru pian şi orchestră (1943). Ms.
- Patru tabulaturi pentru lăută de Valentin Graef Backfark, transcriere pentru orchestră de coarde (1950). Ms.
- Poem bizantin pentru orchestră de cameră (1951). Ms.
- Concert /nr.1/ pentru orchestră de coarde (1951). ESPLA, Bucureşti, 1956.
- Divertisment pentru orchestră de coarde (1951). Ms.
- Simfonia I (1954). Ed. muzicală, Bucureşti, 1960.
- Simfonia a II-a, cu orgă, „In memoria lui George Enescu" (1956). Ed. muzicală, Bucureşti, 1965.
- Simfonia a III-a, „Ovidiu" (1957). Ed. muzicală, Bucureşti, 1975.
- Uvertura festivă (1959). Ms.
- Concert pentru suflători şi baterie (1970). Ms.
- Concert nr.2 pentru orchestră de coarde (1972-1973). Ed. muzicală, Bucureşti, 1978.
- Concertul nr.3 pentru orchestră de coarde, „in stile antico" (1974). Ms.
- Simfonia a V-a (1962-1976). Ed. muzicală, Bucureşti, 1979.
- Stampe vechi / pentru orchestră de coarde / (1977). Ms.
- Simfonietta / versiune orchestrală a Sonatinei pentru pian / (1977). Ms.

d) L u c r ă r i d e m u z i c ă d e c a m e r ă

- Passacaglia pentru pian (1943). Ed. Moravetz, Timişoara, 1944; idem, ESPLA, Bucureşti, 1957; idem, în: Album

de piese pentru pian de compozitori contemporani, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966.
- Trei schiţe pentru pian (1944). Ms.
- Sonatina pentru pian (1950). ESPLA, Bucureşti, 1956.
- Suită de cîntece şi dansuri româneşti pentru pian (1951). In: Repertoriu pianistic de Enea Borza şi Ecaterina Herţegh, Vol.V, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti,1963; idem, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1969.
- Sonata pentru flaut şi pian (1952).ESPLA, Bucureşti,1956.
- Sonata pentru violoncel şi pian (1952). Ms.
- Sonata pentru vioară şi pian (1953).ESPLA, Bucureşti,1957.
- Adagio pentru violoncel şi pian (1954). In: Piese polifonice, ESPLA, Bucureşti, 1954; idem, în: Supliment la revista Muzica, Bucureşti, nr. 3/1955.
- Sonata pentru oboi şi pian (1956).VEB.Hofmeister,Leipzig,1960.
- Threnia pentru pian (1970). In: Neue Rumänische Klaviermusik, vol.I, Ed. Gerig, Köln, 1971.
- Preludiu - Coral - Toccata pentru pian (1973-1974). Conservatorul „G. Dima", Cluj-Napoca, 1976.
- Terzinen pentru pian (1975). In: Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche, hrsg. von Liviu Comes, Ed. Peters, Leipzig, 1976.
- Joko - patru piese pentru harpă solo (1978). Ms.

e) L u c r ă r i c o r a l e

- Liturghie pentru patru voci egale (1938). Ms.
- Norul, cor pentru voci egale (1951), versuri de Vlaicu Bîrna. Ms.
- Triptic, coruri pentru voci egale (1951), versuri de Ana Voileanu-Nicoară; cuprinde: Cantata, Canon, Joc (rondo).Ms.
- Cinci coruri pentru voci de bărbaţi, prelucrări de melodii populare bănăţene (1959); ciclul cuprinde: Am o mîndră-n sat; Tîrnovo, oraş pustii; Voinicu care-i voinic; Dragostea din ce se face; Hai mîndruţă la pădure. Ms.
- 20 coruri pentru voci egale /Caietul I/ (1955-1958); caietul cuprinde: „Cinci cîntece de joc" (Cine-a făcut horile; Cucule; Hora în cîmpoi; Poruncit-a, poruncit; Duce-m-aş, nu ştiu drumul), „Cinci cîntece de dans"

(Cucul cîntă, mierla zice; Mîndră, dacă eşti frumoasă; Cîntă, cîntă, cucule!; Ţigăneasca; De m-aş vedea cum am fost), „Cinci cîntece de dor" (Cucule, pănuţă vie; Cîntă, cuce, limba-ţi pice!; Eu cu mîndra duce-m-aş; Pe cărarea codrului; Lasă-mă, doruţ, mai lin) şi „Cinci cîntece de leagăn" (Haia, haia; Abu, abu, abuă; Haida, liulea, puişor; Haida, liu, liu; Liu, liu, lea). Ed. muzicală, Bucureşti, 1966.

- 10 coruri mixte /Caietul II/ (1950-1956); caietul cuprinde: Doină şi joc; Leagănă-te frunzuliţă; Cîntec de joc; Poemul secerişului (Adă apă la cunună; Cîntecul cununii; A cununii; Găzdiţă, găzdiţă; Cine duce cununa); Nunta ţărănească /pe versuri de George Coşbuc/. Ed. muzicală, Bucureşti, 1968.
- 15 coruri mixte /Caietul III/ (1969); caietul cuprinde: Pogorît-a, pogorît; Cesta-i junelaşul; Colo josu, mai din josu; Ziori, ziori; Nainte-mi de curţi; Pe cerul cu flori frumoase; Fericean de elu; Lină melină, lerui melină; Colo sus pe după lună; Pogorît-a, pogorît-a; De-aseară, de-aseară; Poruncit-a, poruncit; Eglogă I-II-III. Ed. muzicală, Bucureşti, 1970; Eglogă I-II-III publicată şi de Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1970.
- Două madrigale pe versuri de Dante (Tanto gentil; Ne le man vostre) (1965), cor mixt. Ms.
- Arhaisme pentru cor mixt (1969), versuri de Mihail Celariu. Conservatorul „C. Porumbescu", Bucureşti, 1970; idem, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1970.
- Şase cîntece populare (1970) /I-II pentru cor de femei; III-VI pentru cor mixt/; caietul cuprinde: La fereastră de uiagă; Mîndruţu care te lasă; Cînd m-am dus la măcinat; Cucule cu pană sură; La toată lumea am plăcutu; Nevastă cu ochii-n zori. Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1973; primele două /purtînd însă titlurile La fereastră şi Dans/ şi în: Coruri de compozitori clujeni, vol.I, CCES, Cluj, 1972.
- La curţile dorului - Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga - (1978) (La curţile dorului /cor mixt/; Iezerul /cor de femei/; Intoarcere /cor mixt/). Conservato-

rul „G. Dima", Cluj-Napoca, 1978.

- Imnul păcii (1956), cor de copii cu acompaniament de pian, versuri de Ana Voileanu-Nicoară. Ms.
- Cîntec pentru pionieri (1976), cor de copii cu acompaniament de pian, versuri de Ana Voileanu-Nicoară. In: Coruri de compozitori clujeni, vol.II, CCES, Cluj-Napoca, 1977.

f) L u c r ă r i v o c a l e

- Cinci lieduri pe versuri de Mihai Eminescu (1942); voce şi pian. Ms.
- Bureţii (1951), voce şi pian, versuri de Vlaicu Bîrna. Ms.
- Dac-aş fi (1952), voce şi pian, versuri de Ion Brad. Ms.
- Primăvara (1952), voce şi pian, versuri de Ilie Balea. Ms.
- Patru cîntece populare (1953), bariton şi pian; ciclul cuprinde: Mînce-te, bade, amarul; De dragoste; Duce-m-aş; De strigat. Ms.
- Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga (1956), voce şi pian; ciclul cuprinde: 9 Mai 1895; Colindă; Melancolie. Ms.

4. MUZICOLOGIE

- De responsoriis matutinorum tridui sacri, de Passionibus Matthaei et Joannis, deque Missa Lateranensi, operibus iuvenilibus ac ignotis Joannis Francisci Anerij, teză de doctorat, Roma, 1938 (Instituto Pontificio di Musica Sacra). Ms.
- Polifonia instrumentală a barocului, conferinţă, Timişoara, 1943. Ms.
- Ideea ciclică în sonatele lui George Enescu. In: Studii de muzicologie, vol.IV, Ed. muzicală, Bucureşti, 1968.
- Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach (ciclu proiectat în cinci volume); vol.1 - Forma mică mono-, bi- si tristrofică. Ed. muzicală, Bucureşti, 1969; vol.2 (în colaborare cu Hans Peter Türk) - 15 Inventiuni la două voci şi 15 Inventiuni la trei voci. Ed. muzicală, Bucureşti, 1973; vol.3 (în colaborare cu Vasile Herman) - Variaţiunea şi Rondoul. Ed. muzicală, Bucureşti, 1978.

- Creaţia pianistică a celei de a doua şcoli vieneze (1966). Ms.
- Muzicologia şi specializarea post-universitară. In: Muzica, Bucureşti, 20, nr.7/1970.
- Caioni în conştiinţa contemporană (1978). Ms.
- Les Inventions et les Symphonies de Bach. Etude d'esthétique et de style, în: Muzica, Bucureşti, nr.12/1975; idem, în lb. germană, în: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum III. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 18-19 Sept. 1975, VEB. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1977 (în colaborare cu Hans Peter Türk).

5. LUCRĂRI DE DOCTORAT CONDUSE (STILISTICĂ MUZICALĂ)

- Romeo Ghircoiaşiu: Contribuţii la istoria muzicii româneşti (1970)
- Gheorghe Ciobanu: Lăutarii din Clejani (1971)
- Vasile Herman: Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească (1973)
- Cornel Ţăranu: Creaţia enesciană în lumina prezentului (1973)
- Victor Giuleanu: Principii fundamentale în teoria muzicii (1976)
- Octavian Nemescu: Capacităţi semantice ale semnului muzical (1978)
- Anatol Vieru: De la moduri spre un model al gîndirii muzicale intervalice (1978)
- Hans Peter Türk: Contradominanta în creaţia lui W. A. Mozart (1979)
- Gheorghe Firca: Structuri şi funcţii în armonia modală (1979)

6. ABSOLVENŢII CLASEI DE COMPOZIŢIE SIGISMUND TODUŢĂ

Liviu Comes
Ervin Junger (Israel)
Vasile Herman
Cornel Ţăranu
Emil Simon
Csiki Boldizsár
Péter Vermesy
Dan Voiculescu

Scanned with OKEN Scanner

Hans Peter Türk
Liviu Borlan
Czakó Ádám
Valentin Timaru
Hencz József
Gabriel Irányi (Israel)
Orbán György (Ungaria)

7. DISCOGRAFIE

- Concertul /nr.1/ pentru orchestră de coarde; Orchestra Filarmonicii de Stat din Cluj, dirijor Emil Simon (ECE 0387)
- Passacaglia pentru pian; Ninuca Oşanu, pian (ECE 0387)
- Sonatina pentru pian; Ninuca Oşanu, pian (ECE 0387)
- Adagio pentru violoncel şi pian; Radu Aldulescu, violoncel; Albert Guttman, pian (ECE 0626)
- Patru tabulaturi pentru lăută de Valentin Graef Backfark, transcriere pentru orchestră de coarde; Orchestra de cameră a Filarmonicii „G. Enescu", dirijor Paul Popescu (ECE 708)
- Sonata pentru flaut şi pian; Gavril Costea, flaut; Ninuca Oşanu-Pop, pian (ECE 0643)
- Sonata pentru oboi şi pian; Radu Chişu, oboi; Susana Péntek, pian (ECE 0643)
- Miorița, baladă-oratoriu pentru soliști (sopran, alto, tenor), cor mixt şi orchestră mare; Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj şi Corul Radiotelevizіunii române, dirijor Emil Simon, dirijorul corului-Aurel Grigoraş, soliști: Emilia Petrescu, Martha Kessler, Valentin Teodorian (ECE 0950)
- Simfonia a V-a; Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon (ST - ECE 01380)
- Concertul nr.2 pentru orchestră de coarde; Orchestra simfonică a Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon (ST - ECE 01380)
- Pe urmele lui Horea, oratoriu pentru soliști (tenor, bariton, bas-bariton), cor mixt şi orchestră mare; Corul

Scanned with OKEN Scanner

şi orchestra Filarmonicii din Cluj-Napoca, dirijor Emil Simon, dirijorul corului-Florentin Mihăescu, soliştii: Ioan Micu, Iulian Jurja, Mircea Moisa /în pregătire/

8. BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ (cronologică)

- Gheorghe Merişescu, Compozitorul şi pedagogul Sigismund Toduţă, în: Teatru şi muzică, Bucureşti, nr.1, 1955
- Romeo Ghircoiaşiu, Sigismund Toduţă, în: Steaua, Cluj, nr.4, 1956
- Ilie Balea, Compozitori români contemporani. Sigismund Toduţă, în: Contemporanul, Bucureşti, nr.1 (535), 4 ian. 1957
- Ilie Balea, Simfonia a II-a de S. Toduţă la Tg. Mureş, în: Tribuna, Cluj, nr.23, 14 iul. 1957
- George Sbârcea, Prima audiţie a Simfoniei a III-a de S. Toduţă, în: Muzica, Bucureşti, nr.10, 1957
- George Mercu, Colocvii muzicale. Sigismund Toduţă despre simfonismul românesc, în: Tribuna, Cluj, nr.5 (52),1 feb. 1958
- Cornel Ţăranu, Sigismund Toduţă la 50 de ani, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (67), 17 mai 1958
- Ilie Balea, Profiluri muzicale: Despre simfonismul lui Sigismund Toduţă, în: Tribuna, Cluj, nr.4 (103), 24 ian. 1959
- Romeo Ghircoiaşiu, Simfonia „Ovidiu" de Sigismund Toduţă, în: Tribuna, Cluj, nr.8 (107), 21 feb. 1959
- Cornel Ţăranu, Uvertura festivă /de Sigismund Toduţă/, în: Tribuna, Cluj, nr.34 (133), 22 aug. 1959
- Cornel Ţăranu, Note de concert. Simfonia a III-a de S. Toduţă, în: Tribuna, Cluj, nr.10 (162), 10 mar. 1960
- Sigismund Toduţă, Partidul şi creaţia noastră, în: Contemporanul, Bucureşti, nr.18 (760), 5 mai 1971
- Doru Popovici, Prime audiţii de muzică românească: „Balada steagului" de Sigismund Toduţă, în: Contemporanul, Bucureşti, nr.21 (763), 26 mai 1961
- Ilie Balea, Balada steagului de S. Toduţă, în: Tribuna, Cluj, nr.23 (227), 8 iun. 1961

- Doru Popovici, „Balada steagului" de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.7, 1961
- Alexandru Leahu, Simfonia a II-a de Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.10, 1963
- Wilhelm Berger, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Ed. muzicală, București, 1965
- Vasile Herman, Sigismund Toduță, în: Muzica, București, nr.6, 1965
- Doru Popovici, Muzica corală românească, Ed. muzicală, București, 1966
- Cornel Țăranu, Kurt Masur - Sigismund Toduță, în: Tribuna, Cluj, nr.38 (555), 21 sept. 1967
- E. Cornescu, Concert festiv Sigismund Toduță, în: Făclia, Cluj, nr.6695, 14 mai 1968
- Tudor Ciortea, Sigismund Toduță la 60 de ani - In loc de portret, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Vasile Herman, Sigismund Toduță la 60 de ani - Profesorul, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Cornel Țăranu, Sigismund Toduță la 60 de ani - Hore, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Doru Popovici, Sigismund Toduță la 60 de ani - Compozitorul, în: Tribuna, Cluj, nr.20 (590), 16 mai 1968
- Terényi Ede, Musica humana, în: Utunk, nr.21 (1021), 24 mai 1968
- Cornel Țăranu, Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduță, în: Lucrări de muzicologie, vol.5, Conservatorul „G.Dima", Cluj, 1969
- George Sbârcea, Sigismund Toduță despre muzica barocului, în: Informația Bucureștiului, București, nr.4887, 6 mai 1969
- Liviu Comes, Sigismund Toduță: „Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach", în: Tribuna, Cluj, nr.24, 12 iun. 1969
- Ilie Balea, Valoarea sintezei muzicologice, în: România literară, București, nr.26, 26 iun. 1969
- Sanda Bobescu, Cronica discului. Sigismund Toduță, în:

Scînteia, Bucureşti, nr.8129, 18 iul. 1969
- Alfred Hoffman, Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduță, în: România liberă, Bucureşti, 12 oct. 1969
- Doina Moga, O primă audiție românească, în: Informația Bucureştiului, Bucureşti, nr.5023, 13 oct. 1969
- Iosif Sava, Rezonanțele muzicale ale „Mioriței", în:Scînteia tineretului, Bucureşti, nr.6348, 13 oct. 1969
- Hencz József, Kolozsvári Zenei Ösz: - Miorița - Sigismund Toduță balladа-oratóriuma, în: Igazság, XXX, nr.255, 28 oct. 1969
- Emiliu Dragea, Un grandios succes muzical: „Miorița" de Sigismund Toduță, în: Făclia, Cluj, XXIV, nr.7148, 29 oct. 1969
- Doru Popovici, „Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach" de Sigismund Toduță, în: Muzica, Bucureşti, nr.11, 1969
- Ilie Balea, Pretexte - La Miorița, în: Tribuna, Cluj, nr.46 (668), 13 nov. 1969
- Cornel Țăranu, Miorița. Baladă-oratoriu de Sigismund Toduță, în: Muzica, Bucureşti, nr.12,1969
- Mircea Bejinariu, Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduță, în: Intermezzo, revistă studențească, Conservatorul „G. Dima", Cluj, nr.2, iun. 1970
- Sigismund Toduță, Muzicologia şi specializarea post-universitară, în: Muzica, Bucureşti, nr.7, iul. 1970
- Sigismund Toduță, Tiszta forrás, în: Igaz Szó, Bucureşti, XVIII, nr.9, sept. 1970
- Constantin V. Drăgoi, Sigismund Toduță, în: Muzica, Bucureşti, nr.9, oct. 1970
- Alfred Hoffman, Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduță, în: Muzica, Bucureşti, nr.10, oct. 1970
- Sigismund Toduță, Spre izvoarele adevărului, în: Muzica, Bucureşti, nr.5, mai 1971
-(Sigismund Toduță), Toamna muzicală clujeană la o nouă ediție /interviu cu compozitorul S.Toduță, directorul Filarmonicii de Stat din Cluj/, în: Munca, XXVII, nr.7425, 30 sept. 1971
- Balla Zsófia, Uj évad. Beszélgetés Sigismund Toduță zene-

szerzővel, a kolozsvári Filharmónia igazgatójával /In pragul noii stagiuni. Convorbire cu compozitorul Sigismund Toduţă, directorul Filarmonicii de Stat din Cluj/, în: Előre, Bucureşti, nr.7437, 6 oct. 1971
- Doina Moga, Discul. Sigismund Toduţă, în: Contemporanul, nr.23 (1334), 2 iun. 1972
- x x x, Sigismund Toduţă: Szonáta oboára és zongorára /Sonata pentru oboi şi pian/, (articol nesemnat), în: A hét, Bucureşti, III, nr.31, 4 aug. 1972
- Sigismund Toduţă, Omagiu /lui Francisc Hubic/, în: Tribuna, Cluj, nr.48, 30 nov. 1972
- Petre Brâncuşi, Nicolae Călinoiu, Muzica în România socialistă, Ed. muzicală, Bucureşti, 1973
- Carmen Stoianov, Mioriţa în creaţia a trei compozitori români: Paul Constantinescu, Anatol Vieru, Sigismund Toduţă, în: Studii de muzicologie, vol.X, Ed. muzicală, Bucureşti, 1974
- Luminiţa Vartolomei, Concerto per archi nr.2 de Sigismund Toduţă, în: Muzica, Bucureşti, nr.2, febr. 1975
- Rodica Cana-Pop, Passacaglia pentru pian de S. Toduţă, în: Muzica, Bucureşti, nr.11, nov. 1975
- Wilhelm Berger, Muzica simfonică modernă-contemporană,1930-1950, Ghid, vol.IV, Ed. muzicală, Bucureşti, 1976
- Terényi Ede, Anima musicae, în: Utunk, Cluj, nr.12 (1429), 19 mart. 1976
- Gheorghe Firca, Oratoriul „Mioriţa" în: România literară, Bucureşti, IX, nr.42, 2 dec. 1976
- Wilhelm Berger, Muzica simfonică contemporană, 1950-1970, Ghid, vol.V, Ed. muzicală, Bucureşti, 1977
- Constantin Rîpă, Nunta ţărănească, în: Tribuna, Cluj, nr.8 (1053), 24 febr. 1977
- Zeno Vancea, Sigismund Toduţă, în: Muzica, Bucureşti, nr. 4, apr. 1977
- Grigore Constantinescu, Omagiu. Sigismund Toduţă la 70 de ani, în: Tribuna României, Bucureşti, VII, nr.134, 1 iun. 1978
- Terényi Ede, Ünnepi Toduţă-hangverseny /Concert festiv Toduţă/, în: Utunk, Cluj, XXXIII, nr.21 (1543), 26 mai 1978

Scanned with OKEN Scanner

- Cornel Ţăranu, Sigismund Toduţă la 70 de ani, în: Tribuna, Cluj, nr.22 (1118), 25 mai 1978
- Ana Popescu, Elemente de limbaj muzical în simfonismul lui Sigismund Toduţă, lucrare de diplomă, Bucureşti, 1978, ms.
- Ada Brumaru, Vocaţia monumentalului - Oratoriul „Pe urmele lui Horea", în: Contemporanul, nr.51 (1676), 22 dec. 1978
- Zeno Vancea, Creaţia muzicală românească, Sec. XIX-XX, Ed. muzicală, Bucureşti, 1978
- Codruţa Oţelea-Mureşan, Tehnica mixturilor în creaţia corală a lui Sigismund Toduţă, lucrare de diplomă, Cluj-Napoca, 1979, ms.
- Myriam Marbé, In căutarea veşnicului Bach, sau „Formele muzicale ale barocului" de Sigismund Toduţă, în: Muzica, Bucureşti, nr.4, apr. 1979

- Encyclopédie de la musique, vol.III, p.799, Ed. Fasquelle, Paris, 1961
- Enciclopedia della musica, vol.IV, p.394, Ed. Ricordi, Milano, 1964
- Viorel Cosma, Compozitori şi muzicologi români. Mic lexicon, Ed. muzicală, Bucureşti, 1965
- Szabolcsi Bence, Tóth Aladár, Zenei lexikon, p.524, Zeneműkiadó Vállalat, Budapesta, 1965
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vol.13, col. 450, Ed. Bärenreiter, Kassel, 1966
- Viorel Cosma, Muzicieni români. Lexicon, Ed. muzicală, Bucureşti, 1970
- La musica - Dizionario, p.1320, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1971
- Riemann Musik-Lexikon /Ergänzungsband, Personenteil/, vol.II, p.788, Ed. Schott's Söhne, Mainz, 197

Scanned with OKEN Scanner

MOMENTE IN EVOLUŢIA STILISTICĂ A LUI SIGISMUND TODUŢĂ

Romeo Ghircoiaşiu

Există două modalităţi de istorie a artelor.Una,o istoriografie propriu-zisă, lansează din prezent peste decenii, veacuri sau milenii, arcuri ale investigaţiei, apropiindu-şi prin înţelegere esenţele umane ale creaţiei artistice din trecut. Cealaltă, mai modestă, e o scriere a istoriei ce se restrînge la cunoaşterea prezentului artistic şi a operelor sale.O face uneori numele altor discipline, printre care critica, teoria artei sau sociologia ei, dar întotdeauna în temeiul aceleiaşi metode istorice.

Lipsa perspectivei temporale îi este răscumpărată acesteia de cunoaşterea artei din momentul genezei în ansamblul uman social, etic şi estetic al împrejurărilor creatoare şi pînă la cel al consumului de către publicul căruia îi este destinată.

Metoda istorică, perspectiva genetică, diacronică, le este amîndurora proprie, fie că apelează la cunoaşterea locului creaţiei în evoluţia generală a artei dintr-o epocă sau mediu social dat, fie că urmăreşte semnificaţia operei în devenirea gîndirii creatoare a autorului ei.

Amploarea ideatică a creaţiei eminentului compozitor şi savant care este S i g i s m u n d T o d u ţ ă este o premisă generoasă pentru a adopta o istoriografie a prezentului artistic în momente succesive care îl cuprind printr-o permanentă devenire. Cele 5 simfonii, cele 3 concerte de coarde, sonatele, oratoriile sau cele 3 caiete corale sînt într-adevăr momente majore ale unui „mereu prezent" devenit istorie muzicală a zilelor noastre.

Propunem în cele ce urmează preluarea unor pagini de critică muzicală prin care am consemnat cîteva din aceste momente. Apelăm la bunăvoinţa istoriografului tradiţionalist pentru a permite completarea lor cu consideraţiuni contemporane. Ele

sînt menite să îndeplinească deschiderile operate de arta toduţiană sau să consemneze noi imagini dezvăluite într-un peisaj sonor de neaşteptate surprize.

Tehnica românească poate să le încadreze în evoluţia generală a operei, estompînd severitatea unui demers istoriografic propriu-zis.

*

...1956

Şcoala muzicală românească numără azi cîteva generaţii de creatori care reprezintă un drum continuu şi ascendent de autentice realizări. Sînt generaţii care îşi dau mîna pentru a făuri o nouă cultură şi un nou om.

Ca şi în pictură, literatură sau în teatrul nostru de azi, în muzica românească am înregistrat în ultima vreme un mare număr de succese. Ele dovedesc deopotrivă că preluarea creatoare a tradiţiilor clasice naţionale sau universale şi apropierea creatorilor de problemele vieţii se face pe linia celor mai autentice concepţii despre artă şi realitate. Simfonismul, sonata, opera sau oratoriul sînt domenii în care pătrunde amplu viaţa în multiplele sale manifestări, iar creatorii noştri caută printr-o ridicare continuă a măiestriei lor să rezolve în mod superior problemele de fond şi formă pe care arta şi viaţa le formulează.

. . . . . .

Legătura organică dintre aceste succesive valuri de creatori, deasupra cărora domină personalitatea deosebită a lui G. E n e s c u, dovedeşte realitatea istorică a şcolii muzicale româneşti, care în anii puterii populare continuă să se dezvolte în mod amplu, aducînd contribuţia sa la mersul înainte al societăţii şi la îmbogăţirea reciprocă a popoarelor prin artă şi cultură.

Născut în anul 1908 într-o modestă familie de ceferişti din Simeria, Sigismund Toduţă este educat de tînăr în spiritul dragostei pentru oameni şi cultură. Studiile de cultură generală şi muzicală le urmează în comuna natală şi apoi la Blaj, după care studiază Conservatorul la Cluj. Aici va absolvi secţia de compoziţie cu profesorul Marţian Negrea şi secţia

pian la clasa prof. E.Fotino-Negru. Arhiva Conservatorului mai păstrează nenumărate documente asupra studentului S.Toduţă, printre care un program în care el interpreta Concertul pentru pian şi orchestră în Mi bemol de B e e t h o v e n. Urmează Roma. Aici va urma cursurile de specializare în compoziţie ale ilustrului compozitor contemporan Ildebrando Pizzetti, la Academia Santa Cecilia.

Nu părăseşte preocupările pianistice, ci audiază cursurile de specializare ale lui Alfredo Casella, el însuşi pianist şi compozitor. Aceşti maeştri îl orientează deopotrivă înspre problemele mari ale creaţiei muzicale, în sensul însuşirii celui mai sever meşteşug, care începea cu aprofundarea lui Palestrina şi termina cu măiestria orchestrală a lui Rimski-Korsakov sau Debussy.

Hotărîtor asupra tînărului român va fi faptul că Pizzetti adopta în arta sa o înaltă atitudine umană. In operele sale, el se inspira din marile capodopere ale literaturii universale: Mazeppa de Puşkin, Manfred de Byron. Sigismund Toduţă va păstra de-a lungul întregii sale creaţii viu acest exemplu. Un fond emoţional, ideologic, dominat de problematica filozofică a vieţii, preluat din folclor sau din gîndirea universală, va fi caracteristic pentru arta sa.

În acelaşi timp, pedagogii italieni formau pe tînărul compozitor în sensul unei lupte neîncetate pentru perfecţiunea formei. Acestea nu însemnau însă totul. Reîntors în ţară, S. Toduţă îşi va da seama de actualitatea şi importanţa deosebită a unor principii de creaţie pe care le preluase de la profesorul său clujean: inspiraţia din cîntecul popular.

In acelaşi sens acţiona şi emulaţia pe care premiul „Enescu" o exercita printre compozitorii români.

. . . . . .

Obţine premiul „Enescu" în 1940 cu Variaţiunile simfonice şi apoi, în 1941, premiul „Cremer", cu ciclul de lieduri pe versuri de Eminescu. Cultivînd ideea unei lucrări cu subiect naţional, compozitorul Sigismund Toduţă, ca şi Iacob Mureşianu, George Enescu sau Alfon.o Castaldi, se opreşte la legenda Meşterului Manole, după piesa lui Lucian Blaga.

Valenţele adînc umane ale acestei legende, ideea de muncă

şi cea de sacrificiu pentru realizarea frumosului în artă şi realitate au găsit o puternică rezonanţă în gîndirea muzicală a compozitorului.

Evenimentele de viaţă prin care trecea poporul nostru au avut un puternic răsunet în drumul creator al lui Sigismund Toduţă. In procesul amplu de reînnoire a întregii noastre vieţi, care se desfăşura după cel de al doilea război mondial, compozitorii, alături de ceilalţi creatori, îşi vor verifica drumul parcurs, îmbogăţind perspectivele viitoare ale muncii lor.

Dîndu-şi seama că o cunoaştere incompletă a folclorului nu poate servi adevăratei creaţii artistice, Sigismund Toduţă începe în aceşti ani o muncă de aprofundare temeinică şi ştiinţifică a limbajului muzical popular. Ea era strîns legată de adoptarea tot mai conştientă a concepţiilor realiste care stăteau la baza întregii creaţii artistice.

Aceste condiţii promovează în creaţia muzicală a compozitorului o nouă etapă, de superioare realizări. Ea e reprezentată prin Sonata pentru violoncel, Sonata pentru vioară, Sonata pentru flaut, Sonatina pentru pian, Concertul pentru coarde, Simfonia I şi a II-a, piese corale ca Nunta ţărănească,pe versuri de George Coşbuc,sau prelucrările de colinde.Problemele ce frămîntau pe autor în această etapă sînt semnificative pentru progresul care îl realizase. Astfel, năzuinţa de a crea o artă care să cuprindă fondul de idei de o superioară gîndire umană, exprimat pe calea unui limbaj care să rămînă specific naţional, era una din problemele cardinale ale etapei. Drumul ales de Sigismund Toduţă pentru rezolvarea ei evolua pe planul a două coordonate. Una, a vieţii în mijlocul naturii, în care doina, cîntecul şi jocul aduceau nota muncii voioase a tinereţii şi a primăverii. Sonatina pentru pian şi Sonata pentru flaut sînt momente ale acesteia. Cealaltă era coordonata gîndirii. Ea caută să rezolve probleme de viaţă ale epocii prezente, de profunde răsturnări sociale. Contemplaţia, tensiunea filozofică,drama sînt note ale acestui drum început prin Sonata de violoncel. Departe de a rămîne unidirecţional, în Sonata pentru vioară, compozitorul manifestă începutul unei sinteze care să unifice sensurile în formule complexe, autocuprinzătoare, ca viaţa însăşi. De aceea, după ce dă Concertul pentru coarde, atent for-

ma supericeră a gîndirii muzicale. Cele două simfonii vor dovedi faptul că autorul trăieşte şi simte viaţa multiplă în dezvoltarea şi manifestările ei. In simfonismul său, drumul spre frumos porneşte pe linia dramei şi a tensiunii izvorîte din conflictele pe care realitatea le cuprinde. Simfonia I este o primă perspectivă dezvăluită în acest sens. Cunoscînd planurile mari ale Simfoniei a II-a, ca şi schemele gîndirii care o întruchipează, putem spune că această a doua lucrare reia aceeaşi problematică, dîndu-i o şi mai mare desfăşurare şi un mai larg orizont al luptei contra forţelor vrăjmaşe.

Cunoaşterea unui compozitor în drumul său creator ne ajută să înţelegem - în cazul cînd el este o personalitate autentică - perspectivele viitoare ale creaţiei sale, ca şi legătura sa cu restul creaţiei contemporane. Creatorul reia uneori cu mai multă forţă o idee formulată de un precursor, dezvoltă propriile sale intenţii ce germinau odinioară, sau alteori un cuvînt care, reluat, va fructifica, la cei ce-l vor fi înţeles, noi creaţii artistice. Drumul creator al compozitorului Sigismund Toduţă reprezintă o epocă în plină desfăşurare şi credem că ideile exprimate în sonatele şi simfoniile sale sînt o parte din materialul viu al muzicii noastre de azi, pe care atît el însuşi cît şi ceilalţi compozitori ai şcolii muzicale româneşti îl vor continua pe drumul creator al artei realiste.

*

...1978

După peste două decenii, arta lui Sigismund Toduţă se impune sub semnul unei mari consecvenţe estetice.

Sever cu sine însuşi, el desfăşoară procesul creator al unei lucrări în etape succesive. Ample lungimi de undă reprezintă pe rînd studiul şi meditaţia asupra temei propuse, studiul şi schiţarea materialului tematic şi proiectul arhitecturii, artizanatul realizării tehnice - expresie a unui discurs poetic care creşte odată cu opera, finisarea şi ultimul acord. Apoi, înainte de a o dărui publicului din nou, poate meditaţia asupra lucrului împlinit, poate un refugiu în subteranele conştiinţei creatoare şi - fără metafore - în sertarele mesei de scris, pentru ca, readusă la lumină, un ultim

examen critic să aprindă semaforul verde al drumului liber spre sala de concert.

In urma simfoniei Ovidiu semnalată istoriografic în 1959, Sigismund Toduţă reia, prin proiectul Mioriţei, linia baladescă iniţiată odinioară prin Meşterul Manole. Geneza oratoriului va însemna studiu aprofundat al nemuritoarei balade populare, al folclorului muzical ce o exprimă şi îndelungi convorbiri cu Mihail Sadoveanu şi Lucian Blaga asupra zăcămintelor filozofice şi artistice pe care legenda le cuprinde.

Cele trei caiete de coruri ce transfigurează melosul popular - de joc, de dor şi de leagăn - sînt contemporane cu geneza acestui oratoriu, înflorescenţă a numeroaselor idei, în jocul cărora prindea viaţă partitura.

Gîndit în etapa de după cea de-a III-a Simfonie, limbajul oratoriului menţine ceva din atmosfera esenţializată a unui folclor imaginar sau, poate, încă mai mult, al unui mod de gîndire sonoră ce se vrea general-umană, chiar dacă izvorăşte din sursele funciare ale propriului nostru meridian.

Şi nu au lipsit nici în procesul creator al acestui oratoriu acele momente de meditaţie asupra operei împlinite care a amînat cu peste un deceniu bucuria publicului de a o fi cunoscut în sala de concert.

Reţinută, fără metafore, în sertarele biroului, cea de-a IV-a Simfonie, „a Păcii", este oricum un interludiu pentru cea de-a cincea lucrare de acest gen. Aceasta din urmă a ştiut să biruie stagiul retragerii finale şi ni s-a oferit plenară, dezvăluind o gîndire creatoare ce ştie să fie mereu nouă, cu toată consecvenţa semanticii sale. Ea reprezintă oricum o etapă de noi cristalizări în limbajul creator al lui S.Toduţă.

Ultima simfonie vine să se afirme împreună cu alte două concerte de coarde, cu un Concert pentru instrumente de suflat şi percuţie şi cu o suită pentru coarde, Stampe vechi, ce pare a relua linia neoclasică a Tabulaturilor Bakfark - expresie a neoclasicismului „casellian".

Ceea ce reflectă această nouă etapă este fenomenul de retopire în forme unitare a materialului, atît la nivelul vocabularului, cît şi la cel al arhitecturii. Încă din primele simfonii, S.Toduţă se impune ca un maestru al principiului ciclic. Arhi-

tectura rămînea fidelă fie concepţiei tripartite enesciene (Simfoniile I şi III), fie celei clasice quadripartite - în cea de-a II-a. Cea de a V-a Simfonie se impune printr-un proces de combustie a tuturor nivelelor expresive, încît arhitectura - deşi păstrează succesiunea celor patru caractere - pare retopită într-o singură parte a discursului simfonic.

In fine, un ultim panou în devenirea creaţiei toduţiene îl reprezintă un nou moment oratorial: Pe urmele lui Horea. Nu este aici nici baladă, nici legendă, ci este viaţa vie a oamenilor şi istoriei în năzuinţele lor spre bine, adevăr şi neatîrnare, în încleştările lor pentru a stăpîni aceste idealuri. Expresia va adopta astfel noi climate ale limbajului faţă de ceea ce fuseseră imaginile esenţializate ale Mioriţei. Filonul dens al cîntecelor bătrîneşti şi haiduceşti, al cîntecelor de jale sau revoltă imprimă întregului discurs o tensiune în măsură să exprime episoadele acţiunii şi portretele eroilor ce o animă. Partitura pare mai profund folclorică decît alte pagini, fără să înceteze nici o clipă de a fi de aceeaşi largă universalitate a expresiei.

Şi dacă linia baladescă în creaţia maestrului începuse cu opera Meşterul Manole şi continuase cu cele două oratorii, acum în plin travaliu creator, compozitorul pregăteşte partitura operei de odinioară în vederea unei noi viziuni oratoriale prin intermediul căreia să o dăruiască publicului, sub semnul - de acum împlinit - al unei ample trilogii, care să întruchipeze trei simboluri majore ale gîndirii şi creaţiei noastre populare.

Quelques moments dans l'évolution stylistique chez Sigismund Todută

Romeo Ghircoiaşiu

Résumé

L'étude analyse l'évolution créatrice du compositeur dans deux moments - 1956 et 1978. On se propose une méthode historiographique qui fait appel à la chronique musicale de l'époque de création respective, comme une histoire vivante de l'art signé par le compositeur.

Le premier moment comprend un exposé des premières étapes créatrices, représentées par l'opéra „Meşterul Manole", les Va-

riations symphoniques, les deux premières Symphonies, le Concerto (no.1) pour cordes. Le deuxième moment s'accomplit après la III-ème Symphonie, „Ovidiu", avec la V-ème Symphonie, deux autres Concertos pour cordes, le Concerto pour cuivres et percussion et deux grands Oratorios - „Miorița" et „Sur les traces de Horea" - ainsi que, en cours d'étude, l'arrangement en variante oratoriale de l'opéra „Meşterul Manole" comme un accomplissement d'une véritable trilogie inspirée des grands symboles de la culture nationale.

Momente in der stilistischen Entwicklung Sigismund Todutăs

Romeo Ghircoiaşiu

Zusammenfassung

Die Abhandlung analysiert die schöpferische Entwicklung des Komponisten indem sie zwei ihrer Momente veranschaulicht - 1956 und 1978. Auf diese Weise wird eine historiographische Methode angewendt, die sich auf die Musikchronik der entsprechenden Schaffensperioden stützt, als eine lebendige Geschichte der Kunst, die der Komponist zeichnete.

Das erste Moment umfasst eine Darstellung der ersten Schaffensperioden, repräsentiert durch die Oper „Meşterul Manole", die Symphonischen Variationen, die ersten zwei Symphonien, das Konzert (Nr.1) für Streicher. Das zweite Moment wird nach der III.Symphonie, „Ovidiu", vollendet, mit der Entstehung der V. Symphonie, weiterer zwei Konzerte für Streicher, dem Konzert für Bläser und Schlagzeug und zwei grossen Oratorien - „Miorița" und „Pe urmele lui Horea" - als auch durch die sich im Studium befindende Neubearbeitung der Oper „Meşterul Manole" in der Variante eines Oratoriums, als Vervollständigung einer Trilogie, die aus den grossen Symbolen der nationalen Kultur inspiriert ist.

Moments in the stylistic evolution of Sigismund Todută

Romeo Ghircoiaşiu

Summary

The study analyses the creative evolution of the composer, adopting two moments, that is - 1956 and 1978. Thus a historiographical method is essayed, which appeals to the musical chronicle of the respective creative epoch, as an alive history of art signed by the composer.

The first moment comprehends an exposal of the first creative stages, represented in the opera „Master Manole", The symphonic variations, the first two symphonie , the String Concerto (no.1). The second moment is fulfilled after the Third

Scanned with OKEN Scanner

Symphony, „Ovidius", with the 5th Symphony, two other string concertos and two great oratorios, - „Miorița" and „On Horea's Traces"-as well as the remaking in a creative variant of the opera „Master Manole" as a fulfillment of a true trilogy inspired by great symbols of our national culture.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL ESTETIC MIORITIC IN CREAŢIA LUI S.TODUŢX

Constantin Rîpă

Cercetarea estetică a unei creaţii de natura celei toduţiene impune preliminar selectarea categoriilor gnoseologice, ontice şi axiologice, a căror adecvare şi operaţionalitate să răspundă normei stilistice particulare,dar şi celei de încadrare cultural-artistică în expresia artei şi culturii naţionale, prin care se proiectează în universal conţinuturi etern umane, exprimate însă într-o concepţie specifică şi într-un grai specific.

Estetica marxistă, dialectică, dinamică, tratează cu libertate problema categoriilor, sublinind relativitatea lor în funcţie de stratul istoric de cultură, de natura şi specificitatea culturii etc. In aceste condiţii, desemnarea categoriilor constituie premisa necesară orientării estetice nu numai pentru domeniul de cercetat, ci şi pentru determinarea unui aspect particular de o revelatoare tensiune estetică.

Cum intenţia noastră din lucrarea de faţă vizează relevarea specificităţii lirismului creaţiei compozitorului S. T o d u ţ ă, vom solicita o categorie estetică pe care o considerăm cea mai adecvată. Aceasta va fi categoria de m i o r i t i ç sau c o n c e p t u l m i o r i t i c.

Inainte de a opera cu acest concept, vom circumscrie însă un tur de orizont asupra creaţiei maestrului, pentru o orientare generală în sfera tehnică a mijloacelor de expresie.

Creaţia compozitorului S.Toduţă ni se înfăţişează ca o continuare a revelaţiei enesciene. Complementară în planul genurilor, unde S.Toduţă abordează cu precădere şi mare succes creaţia corală şi vocal-simfonică, faţă de muzica de cameră şi vocal-dramatică în care a excelat E n e s c u, opera celor doi compozitori se întîlneşte şi în planul mijloacelor. Şi unul şi celălalt receptează cultura muzicală europeană şi o îmbină cu folclorul românesc. Dar poate mai mult decît Enescu, care zăboveşte uneori în arii stilistice eterogene (ne referim la unele

lucrări sau părţi de lucrări unde se simte eclectismul stilistic), creaţia lui S.Toduţă respiră dintru început din toţi porii în sfera limbajului modal popular al tuturor genurilor folclorice. Căci la S.Toduţă, compozitorul este dublat de muzicolog, în a cărui preocupare intră necondiţionat şi folclorul.El cunoaşte particularităţile melodico-ritmice ale genurilor folclorice autentice şi le utilizează în deplină cunoştinţă de natura şi posibilităţile lor expresive. Cîntecul de copii, cîntecul ritual, colindul, cîntecul liric, cîntecul doinit şi cîntecul de dans reprezintă tot atîtea surse de inspiraţie pentru muzica sa corală, instrumentală, de cameră, simfonică, vocal-simfonică. Melosul şi ritmul folcloric e utilizat de la limita prelucrării pînă la ultima consecinţă, a sublimării, a esenţializării, a recreării.

In aceeaşi măsură, aspectul vertical-armonic se angajează în conjunctura modală pe o linie continuu ascendentă, de la relaţiile trisonice modale, la polifonia armonică născută din entităţile intervalice ale melosului, către ultima fază (Mioriţa, Simfonia a V-a, Pe urmele lui Horea) - heterofonia. Spirit riguros, compozitorul S.Toduţă şi-a elaborat totdeauna lucrările în tipare formale conturate. Dar la fel ca la Enescu, forma nu a îngrădit respiraţia liberă a melosului, ci a permis acestuia totală emancipare, ceea ce a făcut ca şi atunci cînd formele erau dintre cele mai stricte, să fie depăşite, recreate. Un exemplu îl oferă Passacaglia din Mioriţa, unde melodia tenorului adoptă o dezvoltare complet liberă faţă de tema din bas. Conştient de aportul formei muzicale şi de limitele acesteia în prefigurarea muzicală, compozitorul ocoleşte adesea formele conflictuale de natura sonatei bitematice, adresîndu-se adesea formelor baroce sau prebaroce, construcţii ce păstrează încă aspectele arhetipale şi permit deci multiple posibilităţi de manevrare, de variaţie, de libertate creativă.

Toate aceste mijloace contribuie la germinarea unei expresii care nu se depărtează de etosul general al folclorului nostru prevalent liric. Opera compozitorului S.Toduţă, ca şi cea enesciană, e profund lirică. Un lirism de o anume specificitate, pentru definirea căruia, aşa cum am anunţat, intenţionăm să utilizăm un concept, o categorie estetică specifică, aceea de

m i o r i t i c.

Definirea categoriei de mioritic am realizat-o cu altă ocazie[1], totuşi vom reaminti conţinutul acesteia.

Mioriticul se constituie din cîteva simboluri de maximă esenţializare şi din aspecte de generalizare specifică, a căror tensiune imprimă comunicării artistice noima existenţială fundamentală.

Astfel, un prim simbol este acela al e x i s t e n ţ e i î n m i s t e r, ce reflectă artistic insul ce se abandonează în sînul naturii calde şi blînde, trăind discret, impersonal, anonim, căruia doar dorul multiplu, indefinit, continuu, îi accentuează prezenţa, adîncindu-i totodată misterul.

Un alt simbol este t r ă i r e a î n v i s a r e, ca imagine artistică a unei existenţe la cumpăna între somn şi trezie, imagine realizată prin incantaţia depănării molcome, liniştite, băsmuite, în absenţa conştiinţei tragice, convertind totul în frumos, în poveste. O stare onirică în care chiar moartea reprezintă un repaus de visare.

Conexat direct cu trăirea în visare e simbolul l e g ă n ă r i i, reflectînd un sentiment de fond etnic născut din comuniunea intimă cu ritmurile naturii şi cosmosului.

Simbolul h i p e r i o n i c (de la Hyperion - numele personajului din Luceafărul lui E m i n e s c u) angajează fabulosul - ce implică fantasticul -,integrîndu-se organic în viaţa şi existenţa umană. In acelaşi timp, simbolul exprimă o resemnare superioară, nu lipsită de mîhnire, dezamăgire, ironie dureroasă, tragică, datorită limitelor impuse aspiraţiilor de către existenţa însăşi sau de către destin.

Simbolul p r i b e g i e i, r ă t ă c i r i i, p e r e g r i n ă r i i este un alt simbol mioritic, reflectînd artistic acea rătăcire în spaţiu şi timp faţă de locurile copilăriei, pe care insul le poartă în suflet cu nostalgia continuei revederi şi reîntoarceri în trecut, în amintire.

Ca o emanaţie sintetizatoare a acestor simboluri, s-ar con-

1.Vezi: C. R î p ă, Definirea conceptului estetic mioritic în creaţia muzicală cultă românească (lucrare prezentată la sesiunea ştiinţifică a Conservatorului de muzică „G.Dima",mai, 1978; ms.,Biblioteca Conservatorului „G.Dima").

stitui simbolul v u l c a n i s m u l u i mioritic, reprezentînd fie o tensiune incandescentă a dorului, fie un protest împotriva destinului, fie un iureş dansant pentru recuperarea stării de stăpînire, de reculegere, de demnitate, prin mişcare biologică.

Alte aspecte ale categoriei estetice de mioritic ar fi: b a l a d e s c u l (comunicarea metaforizată, improvizatorică, spontană, sugestivă, cu limbaj arhaic şi formă liberă); t r i u m f u l l i r i c, triumf îndeosebi asupra tragicului, prin încrederea în destin, în fire, în natură, în semeni, încredere ce naşte o imensă dragoste care suplineşte idealul, se transformă în ideal; a b s e n ţ a c u l t u l u i u t i l u l u i (aspiraţia pentru necesităţile spirituale şi o oarecare indiferenţă faţă de înavuţirea materială).

La toate acestea, dacă punem la temelie şi acel s i m ţ a l m ă s u r i i desprins de B l a g a în spaţiul mioritic (cap. Pitoresc şi revelaţie sau Duh şi ornamentică) avem creionată structura mioriticului, concept cu care dorim să dezbatem conţinutul expresiv al creaţiei compozitorului S.Toduţă.

Cîteva lucrări din diferite etape ale creaţiei compozitorului ne vor evidenţia principalele simboluri şi aspecte cuprinse în conceptul mioritic, sprijinindu-ne în caracterizarea întregii sale creaţii, pe care o considerăm înscrisă în etosul unei etnicităţi profund româneşti.

O primă lucrare pe care o luăm în discuţie va fi Passacaglia pentru pian.

Ritmul legănat al temei e inspirat din cîntecul popular legănat:

Ca fundal de passacaglie, ne imaginăm uriaşul leagăn (al naturii) peste care se clădesc variaţiunile ce vor urzi existenţa fiinţei integrată contemplativ în contextul firii. Cele 13 variaţiuni prezintă tot atîtea situaţii lirice în care dorul se toarce în felurite i[illegible].

In primele 4 variaţiuni se simte creşterea aspiraţiei (putîndu-ne imagina chiar evoluţia de la inconştienţă la conştienţă, în prima copilărie). Caracterul contramelodiei din variaţiunea a II-a, ce reiese din întorsăturile melodice,

ca şi conţinutul modal (eolic, doric), mixturile cromatice din variaţiunea a III-a şi a IV-a atestă matca folclorică românească în melos, polifonie şi armonie. Punctul culminant al tensiunii se realizează în variaţiunea a V-a, ca o revărsare afectivă (reţinută totuşi), o ploaie melodică de şaisprezecimi, structurată într-un motiv de cîntec propriu-zis, în modul mixolidic:

motiv ce se va relua pe diferite tonuri. Natura plaiului se simte puternic prezentă în etosul motivului (în turnurile modale, în spaţialitatea melodică, în incipit, în cadenţă).

Acestui prim grup de variaţiuni îi urmează numaidecît un moment cu un alt caracter: de visare, de aducere aminte. El se deschide cu variaţiunea a VI-a, care, prin agogica cvasi-rubată a mixturilor, prin jocul bicordic legănat pe o ritmică egală, prin registrul înalt al pianului, exprimă tocmai trecerea la un plan interior.

Intensificarea o aduce variaţiunea următoare, a VII-a, care sugerează dorinţa de realizare a visului, redată prin stăruitoarele acorduri din bas şi căutările înfrigurate din alergarea melodică a discantului în zona acută. Intensificarea creşte şi mai mult în variaţiunea a VIII-a şi a IX-a, unde apare confruntarea cu destinul, circumscriind o stare-limită, din care rezultă un moment cvasi-dramatic. Astfel, în variaţiunea a VIII-a, acordurile placate (mixturi complexe), peste care se suprapune tema în octave, sugerează un moment fatidic. S vorba

de situaţia de vulcanism mioritic, care atinge limita maximă în dialogul de întrebări contorsionate din variaţiunea a IX-a, între melodica interogativă a discantului şi răspunsurile implacabile, statornice, ale temei din bas, avînd ca fundal tremolo-ul straniu din vocea medie.

Rezolvarea, restabilirea echilibrului, revine cvasi-dansului din variaţiunea a X-a, prin care eroul îşi va dobîndi demnitatea, încrederea. Avem aici, în miniatură, o poveste care va naşte capodopera corală Nunta ţărănească precum şi Fuga (Dans) din Miorita, peste ani. In ambele cazuri, dansul va stinge obida şi va purifica eroul, eliberîndu-l din starea de tensiune prin mişcare fizică ritmată.

Dobîndirea echilibrului în variaţiunea a XI-a permite triumfului liric, bucuriei, să-şi desfăşoare larg aripile în variaţiunea finală şi coda. Aspiraţiile se împletesc cu destinul, realizîndu-se plenar. Tema este aici ea însăşi variată cu mare amplitudine, susţinută de mixturi acordice pe o ritmică statornică. Jocul bicordic (bitonic) amplifică legănarea, contopind fiinţă şi natură într-o unitate măreaţă, totul transformat într-un uriaş cîntec doinit.

Iată, aşadar, cum din Passacaglia - această lucrare din etapa întîi a creaţiei compozitorului (1943) - se degajă acele stări lirice din sfera mioriticului, cuprinse în simbolul legănării, al existenţei în mister, al dorului aspirativ hiperionic, al vulcanismului şi triumfului liric. Passacaglia este astfel o chezăşie pentru viitoarele opuri care se vor numi Balada steagului, Simfonia a III-a şi mai ales Miorita, Simfonia a V-a, Pe urmele lui Horea etc.

O multicoloră lume mioritică, confesivă şi senină, ne va prezenta Sonatina pentru pian, Sonata pentru flaut şi pian, Sonata pentru violoncel şi pian, Sonata pentru vioară şi pian, ca şi Concertul pentru orchestră de coarde (nr.1), Divertismentul pentru orchestră de coarde şi alte lucrări din anii 1950. In special dansul, plin de prospeţime şi bucurie simplă, este din ce în ce mai prezent cu tempoul, ritmica, intonaţia şi armonia sa. Ceea ce va fi însă totdeauna surprinzător în tratarea dansului este convertirea expresiei acestuia către emoţia lirică interiorizată, eliminînd în general sărbătores-

Scanned with OKEN Scanner

cul naturalism. In acest sens, utilizarea caracterelor minore ale modurilor (eolic, doric, istric), cum constatăm în temele părţii I a Sonatinei pentru pian, a oscilaţiei între major şi minor, sau utilizarea formulelor oligocordice şi pentatonice cu parfum arhaic, precum şi folosirea armoniei modale în care predomină acordurile minore sau suprapunerile tronsonice (secunde şi terţe) neutre - toate contribuie la înnobilarea dansului, în sensul lărgirii şi adîncirii conţinutului său de emoţii şi sentimente.

Pe de altă parte, însă, în simfonii (mai ales Simfonia a II-a, dedicată lui Enescu, şi a III-a, dedicată lui Ovidiu) şi în Balada steagului, ne întîmpină un tragism de nuanţă specifică. Un tragism impregnat cu nostalgie, un tragism liric. L-am putea încadra în simbolul hiperionic, dar acestui tragism îi lipseşte gestul final al detaşării şi solitudinii superioare. Este acel tragism nerostit, dar pe care îl simţim în sufletul păstorului mioritic din depănarea testamentară: părerea de rău pentru păşirea în moarte, pentru despărţirea de viaţa de la care aştepta mai mult, despărţirea de viaţa legată prin toate de fire, de obiecte, de pămînt.

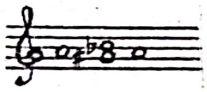
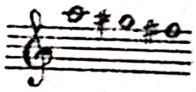
Din punct de vedere muzical, trebuie semnalată apariţia în aceste lucrări ale deceniului 6 a unei substanţe melodice care ne situează în sfera lirismului intens al genului rubato din cîntecul lung doinit, ce va constitui sursa limbajului din lucrările ultimei perioade: Miorita, Simfonia a V-a, Pe urmele lui Horea etc.

Astfel, recitarea „senza misura", intervalica strînsă, melismatica din partea a II-a a Sonatei pentru vioară şi pian, cvasi-fantezia din partea întîi a Sonatei pentru violoncel şi pian, ca şi partea a II-a din Sonata pentru flaut şi pian, atestă modul improvizatoric de elaborare muzicală în datele cîntecului lung şi al naraţiunii baladeşti.

In balada-oratoriu Miorita, S.Toduţă va face dovada înţelegerii profunde a laturilor mioriticului, atît în plan filozofic, cît şi în plan estetic muzical. El va surprinde esenţa mesajului poetic şi o va reda prin mijloace muzicale de esenţă folclorică, valorificînd şi sintetizînd dobîndirile anterioare.

Adoptînd în întregime textul cel mai complex al Mioriţei -

varianta alecsandriană -, S.Toduţă se implică în scenariul baladei, dar cele 12 numere ale oratoriului său vor constitui tot atîtea u n i t ă ţ i l i r i c e, pe un fundal tragic impregnat în însăşi substanţa lirică, în calitatea şi intensitatea liricului. In consecinţă, S.Toduţă surprinde în baladă ideea de fond, conflictul viaţă-moarte din sufletul unui individ exponenţial etnic. Din acest conflict va emana testamentul care evidenţiază o existenţă imaginată artistic sub imperiul simbolurilor mioriticului.

Lucrarea se deschide cu Eterofonia, care cuprinde prezentarea plaiului, turmelor, ciobanilor, planului de omor şi motivaţia omorului. Această prezenţă, însă, e realizată muzical cu elementele melodico-ritmice şi heterofonice ale cîntecului lung ori bizantin. Melismatica intensă şi cromatică (dezvoltată din două celule generatoare x  şi y )

din melodia vocilor bărbăteşti, susţinute heterofonic de instrumente, creează o atmosferă generală contemplativă, o imagine a unui plai-rai, pe fundalul căruia turmele, păstorii şi povestea care începe se ivesc doar ca accente tulburătoare momentane.

In Eglogă („Dar cea mioriţă") se prezintă frămîntarea intimă a mioarei şi a întregii naturi de a-l vesti pe păstor, folosindu-se în acest scop intonaţia oligocordică-pentatonică, pe ritmica copiilor, într-o împletire polifonică a vocilor corului feminin, pe un fundal ostinat al orchestrei. Expresia muzicală este de nelinişte, dar totul are nuanţă intimă, gingaşă.

Recitativul („Mioriţă laie") reprezintă prima înfăţişare lirică a păstorului: tandru, blînd în interogaţia sa melodică. Este atitudinea lui faţă de natura înconjurătoare, cu care trăieşte la unison, învăluit şi ocrotit, şi pe care o ocroteşte.

In Aulodia avem răspunsul naturii, al grijii sale faţă de păstor, al intenţiei sale de sprijin. Mioriţa-corifeu (soprana solo), împreună cu glasurile naturii (corul feminin şi orchestra), dezvăluie cu multă suferinţă ciobanului planul celor doi şi-l îndeamnă să ia atitudine.

Cum vedem, cele trei numere (Eglora, Recitativul, Aulodia) configurează acel raport între insul mioritic şi mediul său de viaţă, unde el ocupă un loc firesc între celelalte elemente, loc de drept, natural integrat, impersonal şi anonim. De aici transpar acele simboluri ale e x i s t e n ţ e i î n m i s t e r (în misterul naturii) şi t r ă i r e a î n v i s a r e, în dulcea l e g ă n a r e a naturii.

După aceste numere se deschide în continuare dimensionarea eroului, prin cele mai esenţiale trăsături ale sale.

In primul rînd, autorul nu va realiza un episod de luptă şi ucidere, ca dovadă că înţelege sensul exact al baladei mioritice care nu-şi propune să redea o situaţie dramatică scenică, ci să releve că eroul este mai tare ca destinul, cînd acesta îl aduce în situaţia-limită. Această forţă i-o dă capacitatea de înţelegere a inevitabilului, stăpînindu-se în faţa acestuia, şi mai ales sentimentul comuniunii cu natura, cu obiectele, cu fiinţele dragi, comuniune posibilă şi într-o altă formă de existenţă. E ceea ce relevă cîntul din Passacaglia („Oiţă bîrsană"), Arioso („Aste să le spui"), din care transpare imaginea unei existenţe adormite, legănată de cîntul fluierelor şi auzind mereu ecoul vieţii.

In felul acesta, pe tragicul permanent al situaţiei, persistent fie în nuanţele nostalgice din intonaţiile păstorului, fie în episoade aparte (introducerea şi coda la Arioso, nr.6, Ricercar), va înflori liricul, care va evolua din moment în moment pînă la triumful total din final.

Astfel, în Arioso, nr.8 („Să le spui curat"), eroul îşi celebrează nunta cu natura. Arhitectonica (de bar) a acestei părţi duce la o creştere uriaşă în finalul Arioso-ului, către un climax melodic prin care eroul parcă invocă natura divină să-l sărbătorească măreţ. Se simte aici şi o acumulare de tensiune, ce stă să explodeze, la limita unei prăbuşiri psihice a eroului.

Rezolvarea e însă magistrală. S.Toduţă introduce un dans instrumental: Fuga. Vulcanismul mioritic se declanşează în această formă, şi aceasta este calea descătuşării de tensiune pentru recîştigarea echilibrului psihic, pentru reculegere. Nu un dans besmetic, ci unul de rememorare a unor momente anterioare de bucurie simplă. Reprizele temei motorice pe care se bazea-

Scanned with OKEN Scanner

ză fuga sînt intercalate cu episoade ce aduc momente de cîntec liric, menţinînd astfel echilibrul.

Toate momentele de depănare testamentară anterioare fugii, ca şi celelalte, viitoare, realizează impresia de stare o n i r i c ă, de visare, a eroului mioritic care îşi contemplă propriul său viitor, relevînd acelaşi simbol mioritic: trăirea în visare.

Următoarele părţi ne vor prezenta portretul păstorului (Misture ed Isone , Rondo). Este prilejul unui nou mesaj liric. Sentimentul filial şi matern se exprimă prin icoana fizică.

Finale celebrează statuia mitică. Vocile uriaşului cor polifonic reprezintă parcă întreg cosmosul şi natura într-o acţiune lentă de reintegrare în contextul firii, ca un element drag al său.

Am asistat astfel de-a lungul lucrării la fenomenul de creştere a liricului. De la lirismul involt (ca o îmbrăţişare dureroasă pentru o despărţire tragică) din Passacaglia, se trece la un lirism poetic, de încîntare estetică superioară, prin evocarea cîntului fluierelor (în Arioso,nr.6 - „Aste să le spui"), apoi,în Arioso,nr.8, lirismul atinge zonele cele mai incandescente. Toată dragostea e închinată naturii, vieţii. Sărbătoarea pe care o întrevede e atît de grandioasă, încît sufletul său aproape n-o mai poate cuprinde. Urmează momentul eliminării vulcanice (prin dans) a reziduurilor anxioase, după care portretul liric se întregeşte cu prezentarea calităţilor fizice şi sentimentelor filio-materne, acestea contribuind la relansarea lirică pentru final, cînd păstorul revine la acea invocare lirică „pleno gutture", la care natura răspunde prin vocile corului final. Aşadar, t r i u m f u l l i r i c este total. Coda va readuce doar atmosfera plaiului, sugerînd persistenţa infinită a sa.

Nu avem nici o „trenia", nici un marş cursiv. Dar marea artă a constat totuşi în menţinerea aluziilor la tragic de-a lungul întregii lucrări, ceea ce a creat un sentiment întreţesut de durere. Acest sentiment a tensionat liricul, i-a dat motivaţie şi forţă. Forţa şi frumuseţea morală învinge sentimentul de durere şi groază în faţa morţii. Liricul triumfă. Dar sentimentul tragic, îmbrăcat în nostalgie, constituie el însuşi un sim-

bol mioritic, acest s i m b o l h i p e r i o n i c, cu efectul catamtic de deziluzie, de tristeţe pentru o pierdere, pentru o neîmplinire.

Aceasta este Miorita de S.Toduţă, operă prin care autorul se întîlneşte cu S a d o v e a n u şi B l a g a în sfera unei idei fundamentale a artei româneşti. Muzica sa dă sens,certifică şi dimensionează metafora poetică, reuşind o nouă şi uriaşă metaforă în spiritul unor simboluri şi aspecte pe care le-am integrat în categoria estetică de mioritic.

Simfonia a V-a, creată la aproape 20 de ani după Miorita,ar putea purta chiar numele de „Mioritica". Pentru că ea vine să sublinieze covîrşitor spiritualitatea de vrajă carpatină. Indeosebi melodiile aulodice din partea a doua, elaborate în spiritul doinei melismatice, creează o imagine sobră, de adîncă rezonanţă geografică.

In oratoriul Pe urmele lui Horea, compozitorul va relua ideea de sacrificiu, dar acum destinul uman se întîlneşte cu destinul social. Nobila pasiune autohtonă , realizată în viziunea unui tragism al crucificării eroului, emană nu atît dramatism, cît o imensă revărsare lirică prin care Horea devine un personaj nespus de drag, datorită sacrificiului său, produs cu o totală indiferenţă faţă de sine, în perspectiva schimbării destinului social al celor mulţi. El devine cu atît mai drag, cu cît gestul său se produce în condiţiile unei inegalităţi catastrofale între forţe. Totuşi,el nu refuză înfruntarea, conştient că acţiunea sa va impune, indiferent în ce măsură, o schimbare în destinul social al semenilor săi.

Este noul aspect mioritic, care, prin social, capătă o nouă perspectivă de ideal.

In planul mijloacelor tehnice, oratoriul continuă linia din Miorita; melosul cîntecului lung şi heterofonia apar drept cele două coordonate de bază orizontal-verticale, iar lucrarea dobîndeşte astfel un caracter profund românesc.

Din această succintă scrutare, prin intermediul categoriei de mioritic, a creaţiei compozitorului S.Toduţă, credem că putem conchide că opera maestrului poate fi situată la loc de frunte în cadrul creaţiei muzicale româneşti şi în cultura românească în general, considerînd-o complementară creaţiei al-

tor mari artişti ai neamului.

Le concept esthétique „mioritique" dans la création de S.Toduţă

Constantin Rîpă

Résumé

Opérant avec un concept esthétique nouveau, dérivé de l'essence ethnique spécifique des créations artistiques roumaines - le concept de „mioritique" - que l'auteur définit par quelques symboles, le travail analyse un certain nombre d'opus signés par S.Toduţă et démontre la viabilité du concept , aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de language.

Par cette circonscrision esthétique, l'oeuvre du compositeur S.Toduţă est placée - dans le contexte de la culture roumaine - aux côtés de la création des plus représentatifs auteurs tels que: Eminescu, Sadoveanu, Blaga, Brâncuşi,Enescu.

Der ästhetische Begriff „mioritisch" in Werk des Komponisten S.Toduţă

Constantin Rîpă

Zusammenfassung

Der Verfasser wendet einen neuen ästhetischen Begriff - „mioritisch" - , der aus den spezifisch ethnischen Wesenszügen der rumänischen Kunstwerke abgeleitet ist, an und definiert ihn anhand von Symbolen. Er untersucht in vorliedender Abhandlung eine Reihe von Werken, die S.Toduţă komponierte und beweist die Viabilität des Begriffs, sowohl im Himblick auf den Inhalt als auch auf die Sprache.

Durch diese ästhetische Umschreibung wird des Werk des Komponisten S.Toduţă innerhalb der rumänischen Kultur neben das künstlerische Schaffen der repräsentativsten Autoren, wie Eminescu, Sadoveanu, Blaga, Brîncuşi, Enescu gestellt.

The „mioritic" aesthetic concept in S.Toduţă's creation

Constantin Rîpă

Summary

Working with a new aesthetic concept, derived from the specific ethnic essences of the Romanian artistic creations - the concept of „mioritic" - which the author defines by means of se-

veral symbols, the paper investigates a number of opuses signed by S.Toduţă, proving the viability of the concept, both at the level of the content and that one of the language.

Due to this aesthetic circumscribing the work of the composer S.Toduţă is placed in the Romanian culture - together with the creation of the most representative authors, such as Eminescu, Sadoveanu, Blaga, Brâncuşi, Enescu.

Scanned with OKEN Scanner

CARACTERUL MODAL AL MUZICII LUI SIGISMUND TODUŢĂ

Gheorghe Firca
(Bucureşti)

Constantă a gîndirii componistice, modalitate definitorie a organizării substanţei muzicale, sistemul modal se particularizează în muzica românească actuală în funcţie de opţiunile estetice şi tehnice ale fiecărui creator. Continuînd, istoric vorbind, rezultatele compozitorilor din secolul trecut, rezultate bazate de cele mai multe ori pe un travaliu empiric, privitor preponderent la armonizarea în spirit modal, generaţiile perioadei interbelice, ca şi acelea ale ultimelor trei decenii, au aprofundat continuu modalul şi resursele sale. Specific românească şi adînc înrădăcinată, în acelaşi timp, în realitatea melosului ce o generează, această modalitate de autodefinire stilistică a sporit considerabil şansele şcolii româneşti de a participa la procesul vast şi neîntrerupt de peste jumătate de secol de „întinerire" a structurii muzicale: soluţia modală avea să se dovedească nu numai la egalul altor sisteme de organizare a parametrului înălţimilor, ci şi un sistem deschis, compatibil - cum evoluţia de pînă acum a dovedit-o - cu oricare dintre imperativele de reliefare a încărcăturii artistice a unei creaţii, cu necesitatea adaptării întregii a u r a e modale la exigenţele cu care gîndirea compozitorului contemporan are permanent a se confrunta.

Solidară cu această trăsătură generalizată a şcolii româneşti, „soluţia" modală a lui S i g i s m u n d T o d u ţ ă, sistemul său, urmăreşte aproape programatic parcurgerea şi quasi-epuizarea procedeelor ce au suscitat interesul ultimelor generaţii de creatori. Constatarea este cu deosebire relevantă, căci nu doar similitudinea unor procedee, „ţinerea pasului" cu ceea ce s-a înfăptuit în tehnica modală la un moment dat sînt proprii scrisului lui Sigismund Toduţă (dovedind, în ordine diacronică, unele anticipări în concepţie), ci inclusiv

coordonarea sintetică a potenţialului acestor procedee; de aici, aşadar, acest caracter programatic al demersului modal-structiv, pe care studiile de pînă acum nu au avut darul de a-l lumina îndeajuns, întreaga sa semnificaţie relevîndu-se abia la capătul unor profunde investigări analitice a operei compozitorului, a factorilor ei stilistici, tehnici, conceptuali şi, în sfîrşit, de psihologie creatoare.

Cum este şi firesc, dimensiunea modalului la Sigismund Toduţă „... se integrează în ansamblul unei gîndiri riguroase, în care mijloacele scriiturii contrapunctice şi ale armoniei modale se profilează în prim plan".[1] Pentru adecvarea acestor mijloace armonice şi contrapunctice - ambele utilizate suveran de către compozitor, şi între care teoreticianul Toduţă nu vede o deosebire principială[2] - la generalitatea structurii modale este necesar, aşa cum s-a arătat[3], a discerne turnura modală a melodicii. Intervalica modală, „în salturi", de tip pentatonic:

Ex.1 Cinci cîntece de leagăn

sau treptată, cum se poate constata în cîteva formulări tematice (Sonata pentru flaut şi pian sau Sonata pentru vioară şi pian), are o seamă de atribute, între care - în cazul celor din urmă formulări - persistenţa acelui t o r c u l u s gre-

1. W. B e r g e r, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, Ed. muzicală, Bucureşti, 1965, p.368.
2. S. T o d u ţ ă, Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach, Ed. muzicală, Bucureşti, 969, vol.I, p.37.
3. V. H e r m a n, Sigismund Toduţă, în: Muzica, nr.6/1965, p.25.

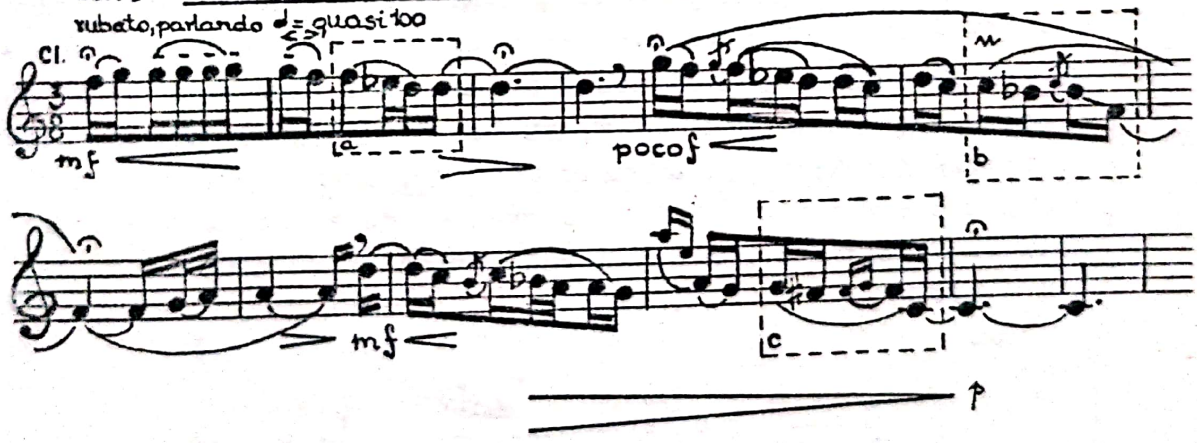
gorian[4]. Turnùra modală este proprie şi încheierilor melodice, cu subton sau cu „căderi" de terţă mare, pe care B r ă i l o i u le considera reminiscenţe ale pentatonicului şi ale procesului metabolic de umplere a acestuia cu pieni:

Ex.2 Concert pentru orchestră de coarde (nr.1)

partea a III-a

Aceeaşi formulă devine, în funcţie de ambianţa modală, obţinută prin fireşti mutaţii (a. frigică, b. mixolidică, c. lidică), o veritabilă c l a u s u l a (cu deosebire caracteristică pentru acele aulodii ce traversează tot mai insistent scrisul compozitorului):

Ex.3 Simfonia a III-a



In ceea ce priveşte intervalica, posedînd un însemnat potenţial dezvoltător contrapunctic, ea se afirmă încă din acea admirabilă Passacaglia; profilarea temei pe melo-ritmica unui colind impune tocmai dispunerea proprie, specific modală a

4. Ibid.

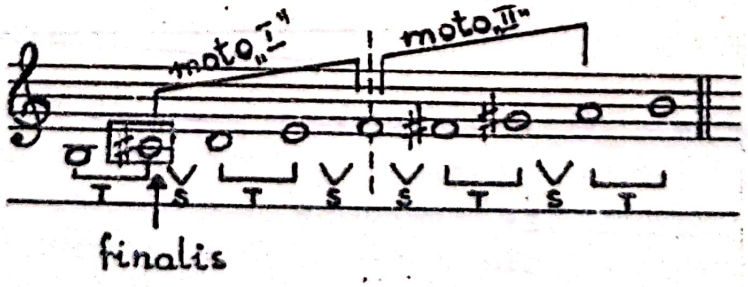
intervalicii (subliniată deja, în contrast cu aceea „tonală" a temei Passacagliei în do minor de B a c h[5]).

Valenţele contrapunctice ale temelor implicate în marile forme (passacaglia, fuga) se accentuează, îmbogăţind diatonismul sau transferîndu-l, mai bine zis, subiacent, în structuri cromatice complexe. Astfel, tema de o amplă respiraţie a părţii secunde din Simfonia „Ovidiu":

Ex.4 Simfonia a III-a

este un angrenaj de elemente modale, ce se constituie într-un mod T-S, mod care, contrar obişnuitului, are o factură octaviantă, datorită: a) juxtapunerii a două tetracorduri micşorate (în fond m ott o -ul lucrării, anunţat în fruntea partiturii); b) plasării pe sunetul comun celor două tetracorduri, f a (= m i d i e z), a axei de simetrie, ceea ce face să se întrerupă astfel succesiunea T-S, sau, mai bine zis, să se inverseze din acest punct (S-T, în loc de T-S); c) adăugirii, la extremele complexului, a sunetului s i , un pseudo — p r o s l a m b a n o m e n o s, cu menirea de a completa pilonii octavei (N.B.: f i n a l i s -ul „ales" al modului este d o d i e z):

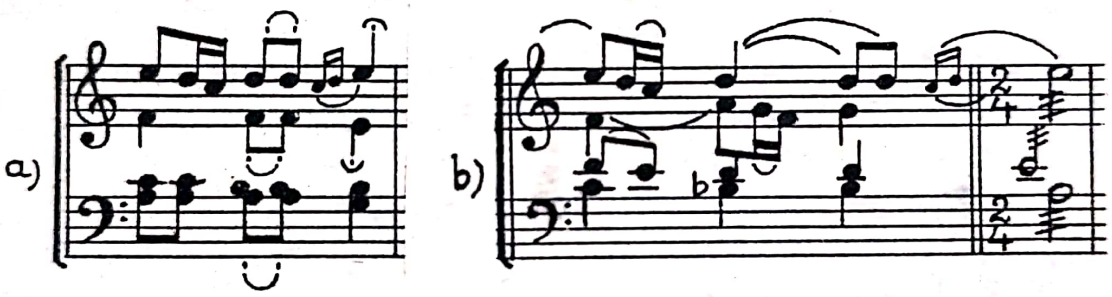
Ex.5



5. Ibid.

Ca modalitate de potenţare a caracterului modal al melodicii, armonia se impune în prim plan, ea prevalînd în unele momente (mai ales în anii '60) sau în unele genuri (de pildă, cel coral) asupra conceptului aşa-zis pur al polifoniei; ea este nu doar o consecinţă sau un corolar al contrapunctării liniilor melodice (situaţii, în fapt, de atîtea ori posibile), ci inclusiv un concept autonom. In aceste condiţii, cadenţele devin deîndată individualităţi morfologice, precum în Concertul (nr.1) pentru orchestră de coarde, unde, rînd pe rînd, se impun: cadenţa frigică (a/. cu sensibila descendentă la o voce interioară şi b/. cu o dublă sensibilizare de acelaşi sens, dar, tocmai de aceea, cu o cadenţare pe fundamentala l a , care transformă vechea „tonică" în cvintă a noii fundamentale):

Ex.6 Concert (nr.1) pentru orchestră de coarde, partea I.



şi cadenţa mixolidică prin subton (subdominanta 2):

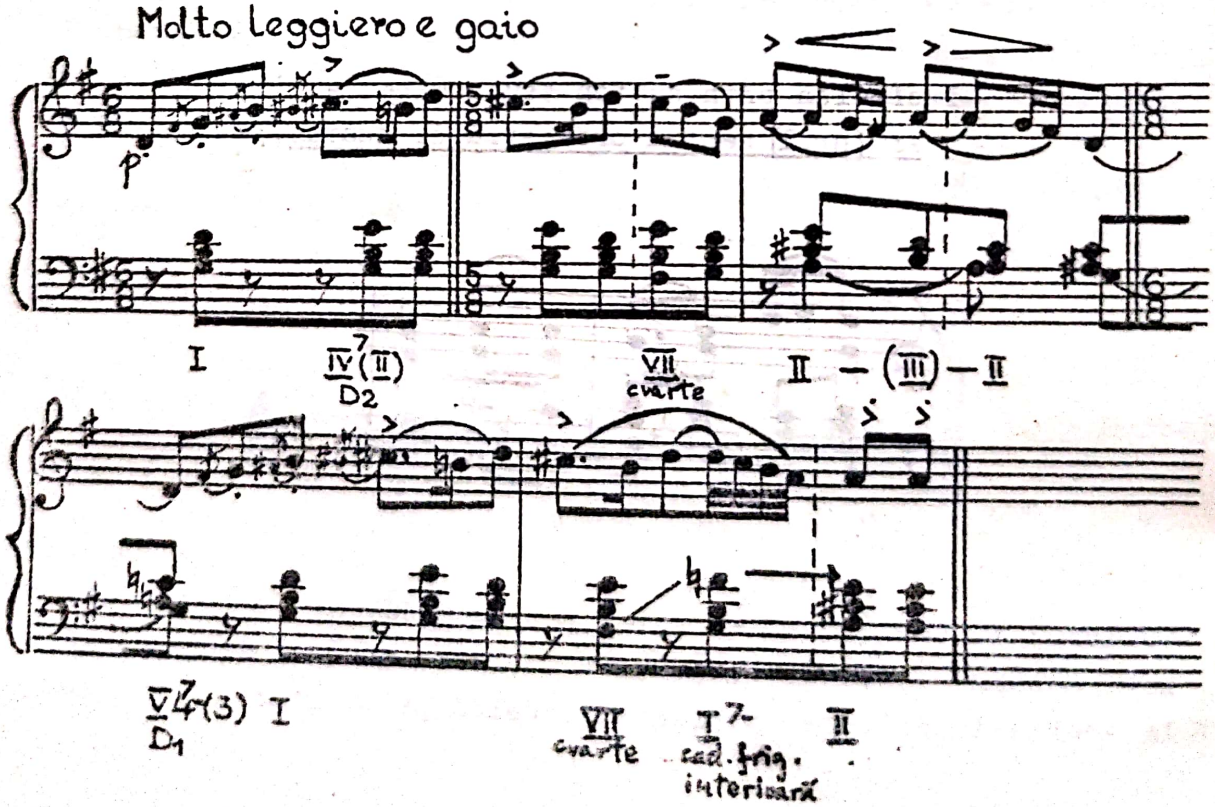
Ex.7 Concert (nr.1) pentru orchestră de coarde, partea a II-a

Subtonul în bas (funcţie tipică pentru modul de m i armonizat) menţine sensibila (inclusiv dubla sensibilă) descendentă la vocile interioare, sopranul poposind pe cvintă:

Ex.8 Miorița, nr.6

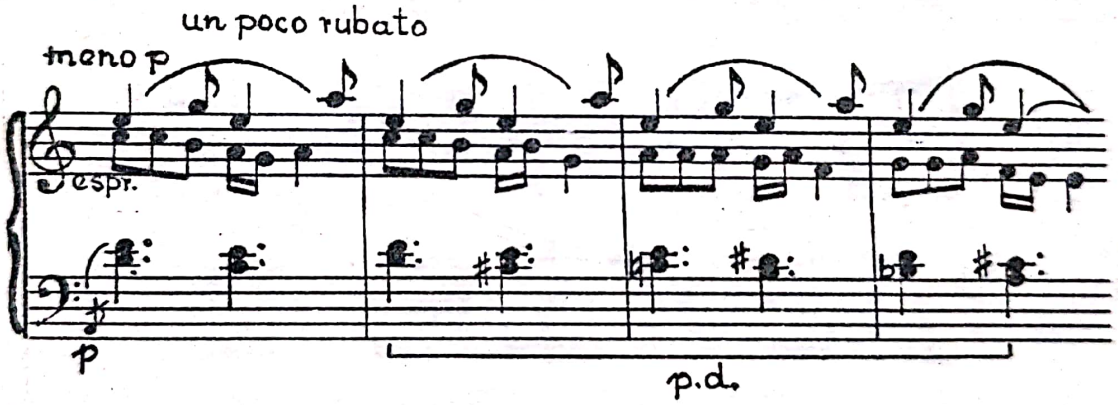
Dincolo de utilizarea unor relații tipice, cu deosebire în momentele cadențiale, suita relațiilor adoptă definitiv logica înlănțuirilor modale:

Ex.9 Sonatina pentru pian, partea a III-a

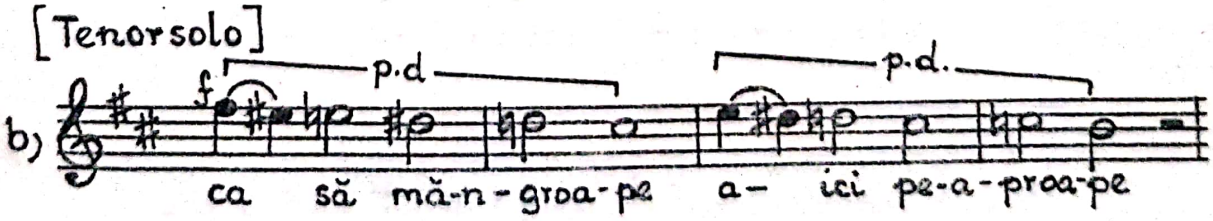


Aceste relaţii, ce apelează la aproape totalitatea materialului diatonic, fie că au o simplitate ce abia închipuie, complementar, o întreagă scară pentatonică (v.ex.1), fie că ajung la conglomerate modale în care diatonica se comportă „personantic" (v.ex.9), trec firesc în zonele cromaticului, îmbinînd tocmai disonanţa de tip personantic cu un mers cromatic descendent, propriu multor armonizări modale (dintre cele mai frapante, la B a r t ó k şi la D r ă g o i), dar care, preluat din sfera figurilor muzical-poetice - asupra cărora teoreticianul Toduţă avea să atragă atenţia în repetate rînduri -, se va impune cu profilul său de p a s s u s d u r i u s c u l u s drept contrabalans cu dublu sens: de mişcare (descendent contra static) şi de stare armonică (cromatic contra diatonic):

Ex.10 a Sonatina pentru pian, partea a II-a



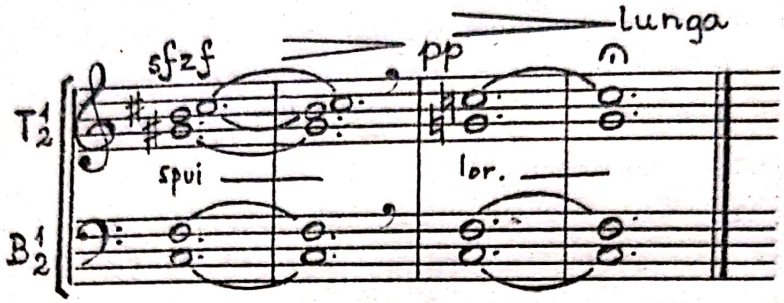
Ex.10 b Miorita, nr.5



Menţinîndu-ne în sfera formaţiilor exclusiv verticale, vom arăta cum consecinţa gîndirii modale se manifestă şi în stadiile de o mai mare complicare a structurilor şi funcţiilor pri-

mare. Astfel, dubla sensibilizare descendentă (frigică[6]) se menţine chiar şi în cazul unor formaţii non-trisonice (de cvartă):

Ex.11 Mioriţa, nr.7



Dacă unele acorduri pot fi explicate prin funcţiile - oricît de disimulate - ale modalului diatonic, alteori acordica rezultă prin „acumulare verticală"[7] (la care mişcările orizontale, în speţă, în „oglindă", contribuie nu mai puţin), din opririle vocilor pe anume sunete:

Ex.12 Mioriţa, nr.2

Aparenta complicare a unor acorduri îşi găseşte cheia în acelaşi procedeu al opririi pe sunetele ultime sau din imediata apropiere a acordului (considerat aici un „pregnant acord de nonă"[8]):

---

6. Cf. C. Ţ ă r a n u, Oratoriul „Mioriţa" de Sigismund Toduţă, în: Lucrări de muzicologie, Conservatorul „G. Dima", Cluj, 1969, p.56.
7. Op. cit., p.57
8. D. P o p o v i c i, Muzica corală românească, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966, p.188.

Ex.13 Voinicu care-i voinic

Toate acestea relevă rolul melodicului ca factor primordial şi determinant în morfologie, contrastînd principial cu concepţia rameauistă a determinării melodicului prin armonic. Sigismund Toduţă contribuie astfel substanţial la procesul consolidării unei armonii modale de tip modern în muzica românească, conferind înaltă valoare tehnică principiului deducerii armoniei din melodie, principiu pe care această armonie se bazează într-o măsură apreciabilă.

Şi pentru că sus-numitul principiu acţionează în toate fazele elaborării substanţei muzicale, nu vom putea evita, în evaluarea nici uneia dintre aceste faze, scrutarea a ceea ce se întîmplă la nivelul însuşi al melodicului. Vom face din capul locului observaţia că latenţele acestui melodic sînt tot mai mult de un tip cumulativ, în care cromatismul se asociază diatonicului sau, încă mai exact, se naşte din acesta. Prezenţa unor intervale caracteristice, angrenate adesea în

motive sau submotive bogate în valenţe dezvoltătoare sau constituind, ele însele, principalul nucleu tematic (a fost pînă acum semnalat cazul interesant al unei formule ce descinde, am zice, emblematic, dintr-o intonaţie enesciană - cea din partida viorii din Sonata „în caracter popular românesc"[9], caz regăsit la Toduţă în Concert nr.2 pentru coarde şi oratoriul Pe urmele lui Horea), explică la nivel micro-morfologic îmbogăţirea concepţiei modale. Este relevabilă nu doar existenţa în acest tip de morfologie a intervalelor primare (cvintă, cvartă) sau a celor formativ-modale (terţă mică, secundă mare) şi sudarea lor prin mutaţie:

Ex.14 Miorița, nr.1

prin conjuncţie sau disjuncţie (fenomen ce face posibile unele apropieri de tehnica enesciană), ci şi existenţa unor dispuneri a intervalelor de secundă în cunoscuta formulă cromatică întoarsă; vom alege, dintre atîtea alte exemple ce ni se oferă, acest solo vocal constituit parcă numai din lanţul uneia şi aceleiaşi formule (în varianta T-S cît şi în aceea S-T):

Ex.15 Miorița, nr.4

9.V. H e r m a n, Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de Sigismund Toduţă, în: Muzica, nr.4/1979, p.12.

Aceeaşi formulă, prezentă generativ într-un fel de c a n t u s f i r m u s[10], conduce firesc spre cuplarea în structură şi a altuia dintre elementele de cromatism diatonic: relaţia n o n h a r m o n i c a a terţelor cromatice, tratată sub forma unui g y m e l de tip modern[11]:

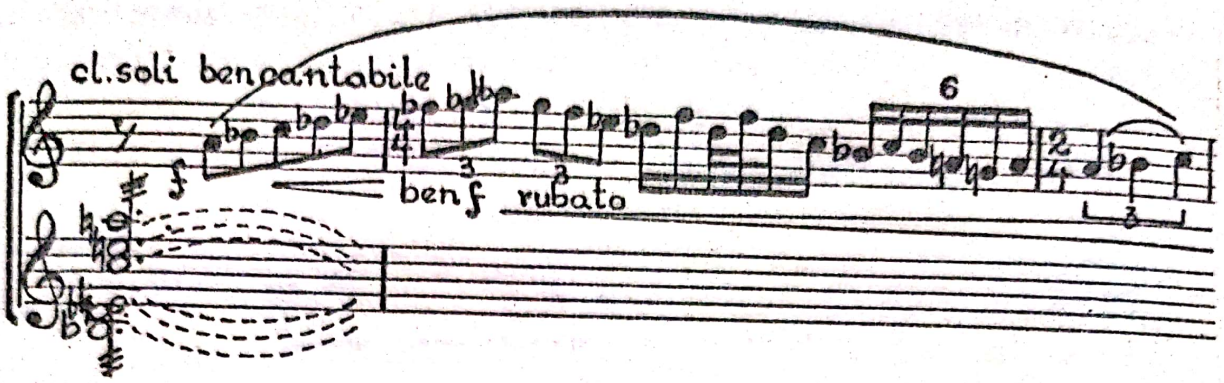
Ex.16 Threnia

Totalitatea numitelor elemente de cromatism diatonic, dispuse adesea în formule cu valoare motivică, cunoaşte uneori desfăşurări lineare, ce închipuie de la sine un mod, sau se bazează pe schema acestuia. Modurile, reale cîteodată (identificabile, adică, în practica folclorică) - asemeni aşa-zisului „mod acustic" (v. Leagănă-te, frunzuliţă şi Cîntec de joc în: 10 coruri mixte, caietul 2; Triptic pentru cor de femei; Egloga din Mioriţa ş.a.) -, alteori „sintetizate"[12], se pot recunoaşte în numeroase momente ale creaţiei succedente mai ales baladei-oratoriu Mioriţa şi începînd, bineînţeles, cu paginile acesteia. Modul T-S (evocat de noi mai sus, v.ex. 4-5) continuă să-şi dezvăluie posibilităţile armonic-contrapunctice prin multiplicarea, dedublarea sa la aceste dimensiuni. De la formulările explicite, vizibile în primul rînd în linia melodică, formulări în care armonicul nu este nici el exclus:

Ex.17 Simfonia a III-a

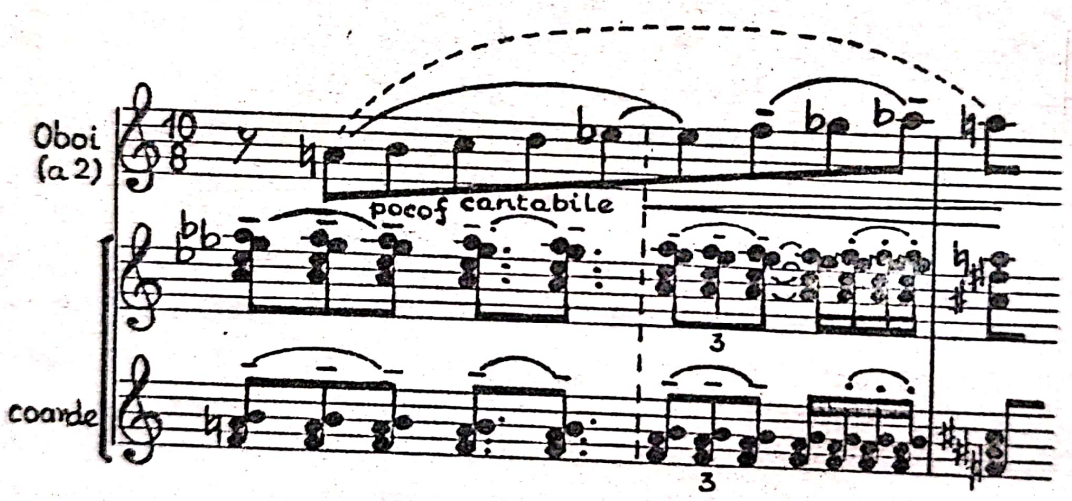
---

10. V. H e r m a n, Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească, Ed. muzicală, Bucureşti, 1977, p.118.
11. Ibid.
12. Cf. V. H e r m a n, Oratoriul ..., op. cit., pp.12-13.



se ajunge la dispunerea integrală a unora şi aceloraşi sunete în vertical (a se observa inclusiv tipologia „în scară" a motivului şi locul lui în spaţiul intonaţional; v.şi ex. 23 a):

Ex.18 Simfonia a V-a



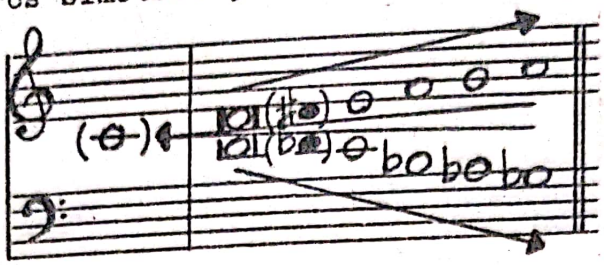
Intr-o a treia ipostază a tratării modului T-S se face apel la latenţele acestuia, procurate de complementaritate. In exemplul următor este vorba nu doar de un unic mod, linear desfăşurat, ca pînă acum, ci de o segmentare a acestuia, segmentare ce se produce prin suprapunerea „polifonică" (deci concomitenţa structurală) a celor doi membri componenţi ai modului; în plus, dimensiunea verticală - mai curînd oblic-verticală - rezultantă se supune unei perfect consecvente simetrii:

Ex.19 Mioriţa

Părînd a se naşte din celebra Urzelle a lui Sigfried Karg-Elert (re - mi, respectiv re - do), cele două segmente complemen

luează riguros simetric şi în inversare:

Ex.20



„Armonia", rezultată finalmente atît din suprapunerile propriu-zise ale sunetelor (partida corală) cît şi din „figuraţia" alăzise ale sunetelor (partida corală) cît şi din „figuraţia" alăzise ale sunetelor (partida corală) cît şi din „figuraţia" alăz

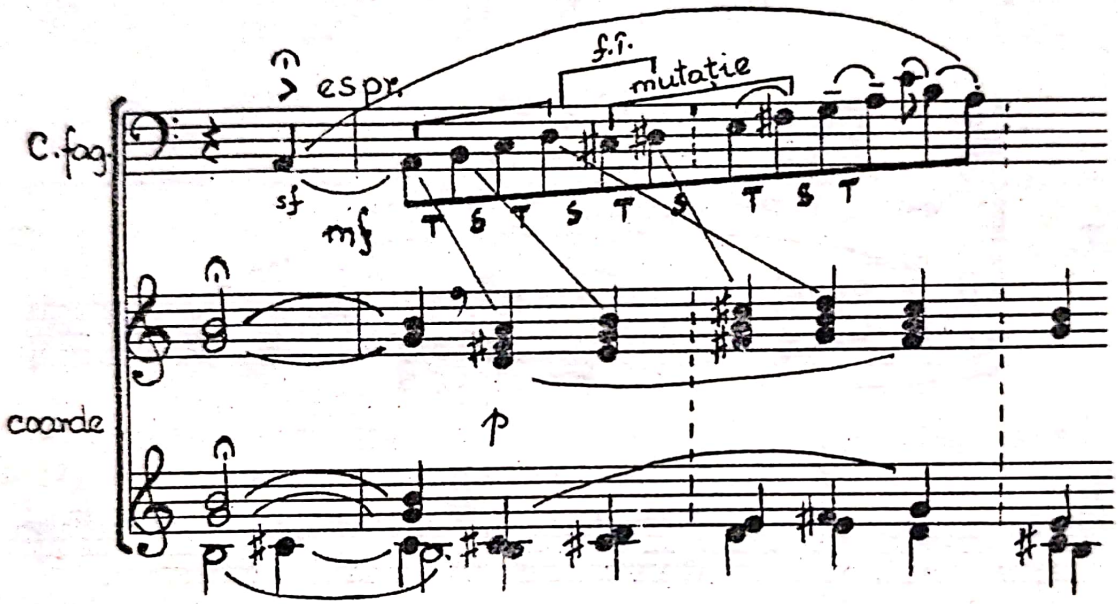
tări în cadrul unui ritm liber):

Ex.22 Miorița, nr.1, Eterofonia

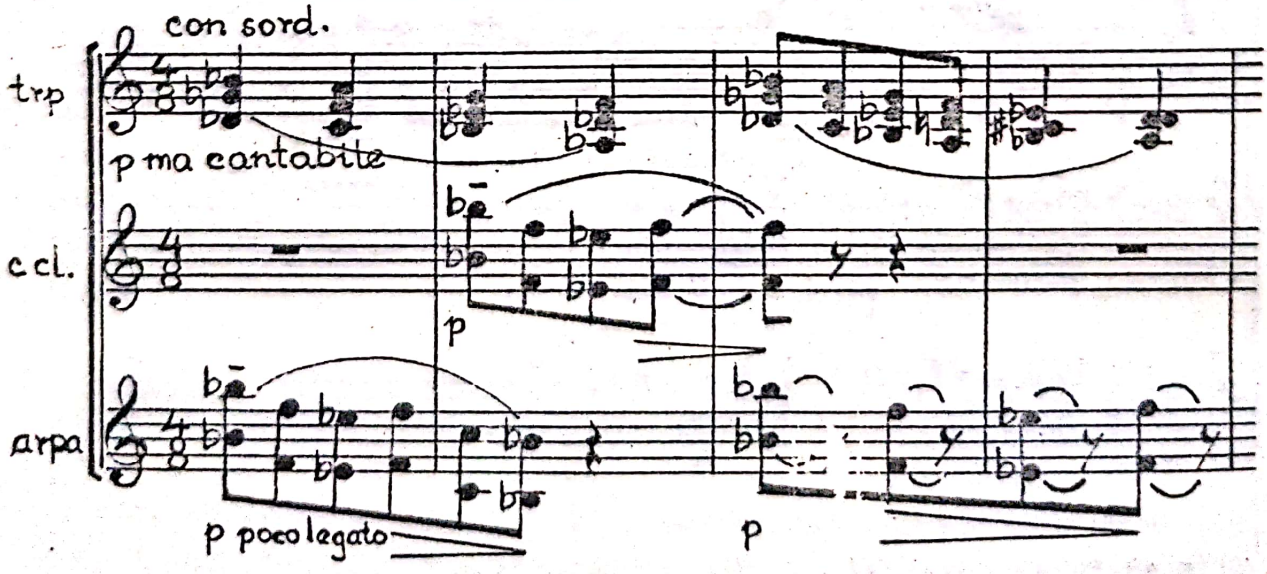
Dacă heterofonia, în ipostazele ei actuale, a cunoscut câteva etape de evoluție, faptul se datorează și încercărilor compozitorilor de a depăși faza empirică a pluridimensionării

melodicii prin ea însăşi şi de a găsi, în aceeaşi măsură, unele principii (între care şi cele seriale) care să confere dimensiunii oblice toate atributele unui sistem. Totala determinare (pe principii severe, chiar matematice) în cadrul heterofoniei se dovedeşte a nu fi singura cale înspre această validare sistematică. Dimpotrivă, apropierea ei de cel mai înrudit dintre sistemele de agregare a substanţei muzicale, polifonia, cu procedeele sale imitative,se dovedeşte a fi una dintre posibilele căi:

Ex.23 a Simfonia a V-a

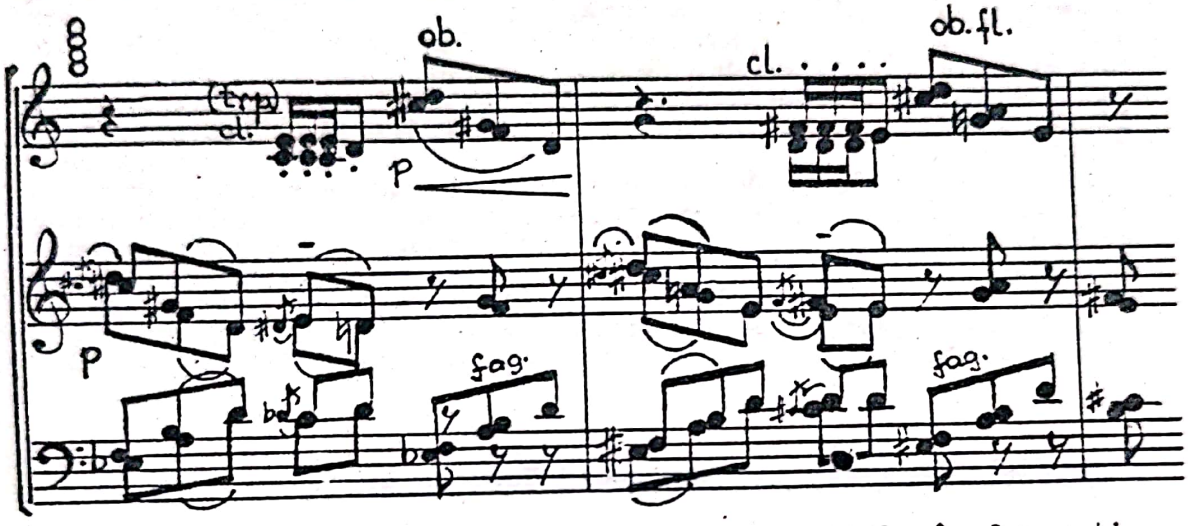


Ex.23 b Simfonia a III-a



Tot astfel, armonicul, provenind nu numai din melodica modală şi din funcţiile ei latente, poate fi inclus în ţesături de un tip aparte, ţesături în care „urzeala" o constituie atît linia larg desfăşurată cît şi sprijinul continuu pe unison:

Ex.24 Simfonia a V-a



Varietatea procedeelor modale, recognoscibile în forme tipice linear-melodice sau polifonic-armonice, dar şi în forme „de trecere", de intersectare reciprocă, mergînd pînă la stadiile structurilor cromatic-diatonice autonome, girate de o dimensiune suplă, a cărei oblicitate derivă tocmai din angrenarea elementelor intonaţionale specifice, denotă implicarea esenţială şi permanentă a modalului în opera lui Sigismund Toduţă. Caracterul acesta de permanenţă justifică, de altfel, afirmaţia anterioară cu privire la existenţa unui adevărat program al aplicării modalismului de către compozitor, program în care recunoaştem rezumarea, sintetizarea şi alteori devansarea unor procedee la care a făcut apel gîndirea muzicală românească a ultimelor decenii. Or, soluţia modală, în care compozitorul îşi poate revendica atîtea priorităţi, nu este cel mai neglijabil dintre factorii ce consolidează şi conferă interes major acestei originale gîndiri.

Le caractère modal de la musique de Sigismund Toduţă

Gheorghe Firca

Résumé

Solidaire au modalisme généralisé de l'école componistique roumaine, le système de la pensée musicale de S. Toduţă se propose de façon presque programmatique d'épuiser les procédés qui ont suscité l'intérêt des dernières générations de créateurs. Nous mentionnons ainsi: la mélodie à structure modale, les lignes rendues polyphoniques et concentrées dans des structures d'accords adequates, l'obtention de surfaces plurivocales par l'accumulation des éléments diatoniques chromatiques, ou par l'intersection de mods complémentaires. Sans imaginer un summum de ces tendences, certaines modalités concrètes s'identifient d'un côté avec les étapes de la création du compositeur, et d'autre côté se font valloir dans telle ou telle oeuvre selon l'idée artistique de base, selon l'éthos et les exigences de l'expression.

Der modale Charakter in Sigismund Toduţăs Musik

Gheorghe Firca

Zusammenfassung

Im Einklang mit dem verallgemeinerten Modalismus der rumänischen Kompositionsschule verfolgt das System des musikalischen Denkens von S. Toduţă beinahe programmatisch die Ausschöpfung der Verfahren, die das Interesse der letzten Generationen von Musikschöpfern erweckt haben. Demnach sind zu erwähnen: die Melodik mit modaler Wendung, die mehrstimmige Bearbeitung der melodischen Linien und ihre Konzentrierung in geeigneten akkordischen Strukturen, die Erlangung plurivokaler Flächen durch Mischung diatonisch-chromatischer Elemente oder durch Überschneidung komplementärer Modi. Ohne uns eine Summe dieser Entwicklungsrichtungen vorzustellen, identifizieren sich einige Verfahren einerseits mit den Schaffensperioden des Komponisten, andererseits bestätigen sie sich in dem einen oder anderen Werk, entsprechend dem künstlerischen Grundgedanken, dem Ethos und den Erfordernissen des Ausdrucks.

Scanned with OKEN Scanner

The modal character of Sigismund Toduţă's music

Gheorghe Firca

Summary

Solidary with the generalized modalism of the Romanian school of composition, S. Toduţă's system of musical thinking follows almost programmatically the exhaustion of the devices which arose the interest of the last generation of creators. We mention thus: the melodic of a modal fashion, the polyphonization of the lines and their concentration in adequate chord structures, the obtaining of plurivocal surfaces by mixing the diatonic-chromatic elements, or by intersecting the complementary modes. Without imaginning a sum total of these tendencies, some concrete modalities identify themselves, on one hand, with the stages of the composer's creation, while on the other, they become valid in one work or another, in accordance with the basic artistic idea, with the ethos and the requierements of expression.

Scanned with OKEN Scanner

CONCEPTUL ARMONIC AL LUI S.TODUŢĂ ÎN LUMINA MUZICII SALE CORALE A CAPPELLA

Bde Terényi

Unul dintre aspectele specifice ale limbajului muzical toduţian este armonia; un sistem al dimensiunii verticale, riguros structurat, pre-conceput şi sistematic dezvoltat în timpul celor cinci decenii ale creaţiei sale. In realizarea limbajului său armonic, un rol hotărîtor l-au avut multiplele impulsuri ale folclorului autohton, exemplul viu al muzicii lui E n e s c u şi influenţele directe ale muzicii universale din prima jumătate a secolului nostru. Aceste elemente, însă, au fost dizolvate într-un concept armonic unitar, omogen din punct de vedere stilistic, adecvat lumii sonore atît de specifice muzicii plaiurilor noastre.

Prin excelenţă, lumea sonoră a muzicii lui S i g i s m u n d T o d u ţ ă este o lume modală, evidentă în muzica sa instrumentală, dar şi mai pregnantă, variată, diversificată, în muzica sa corală; ea „... se va desăvîrşi într-o adevărată s i n t e z ă în Miorița", aşa cum a sesizat şi C o r n e l Ţ ă r a n u.[1]

Pentru cercetările noastre am ales cele trei volume[2] de muzică corală „a cappella" (20 de coruri pe voci egale, 25 de coruri mixte), considerîndu-le ca pe o semnificativă şi totodată specifică culegere de procedee tehnice muzicale; o tehnică virtuoasă, pusă în slujba unei expresivităţi de cel mai înalt grad artistic, care asigură acestor piese un loc de frunte în aria capodoperelor muzicii autohtone şi universale, venite să ne dezvăluie tainele laboratorului sonor al compozitorului.

---

1. C.Ţ ă r a n u, Oratoriul „Miorița" de Sigismund Toduţă, în: Lucrări de muzicologie, vol. 5, Conservatorul „G.Dima", Cluj, 1969.

2. Vezi fişa bio-bibliografică din acest volum.

Căutînd reperele unei concepţii armonice, trebuie să formulăm inevitabil răspunsuri clare la două întrebări: 1) care sînt aspectele specifice ale valorificării elementelor tradiţionale? şi 2) Care sînt elementele inovatoare, amprentele personalităţii creatoare ale autorului?

La prima audiere a lucrărilor corale de S.Toduţă devin sesizabile pentru oricare ascultător ingeniozitatea, frumuseţea,noutatea de neprevăzut, varietatea cromatică a cadenţelor modale. Pentru a ilustra cît de surprinzător de nou poate interpreta autorul o cadenţă modală tradiţională redăm cadenţa finală a corului Pogorît-a, pogorît (III/1)[3]:

Ex.1

Timbrul inedit al succesiunii acordice provine din utilizarea treptelor mobile: tr.a II-a, r e bemol şi r e, a V-a, s o l

3.Numerotarea reflectă numărul volumului (cifra romană), urmat de numărul de ordine al piesei (cifra arabă).

bemol şi s o l; un fenomen foarte caracteristic pentru armonia toduţiană.

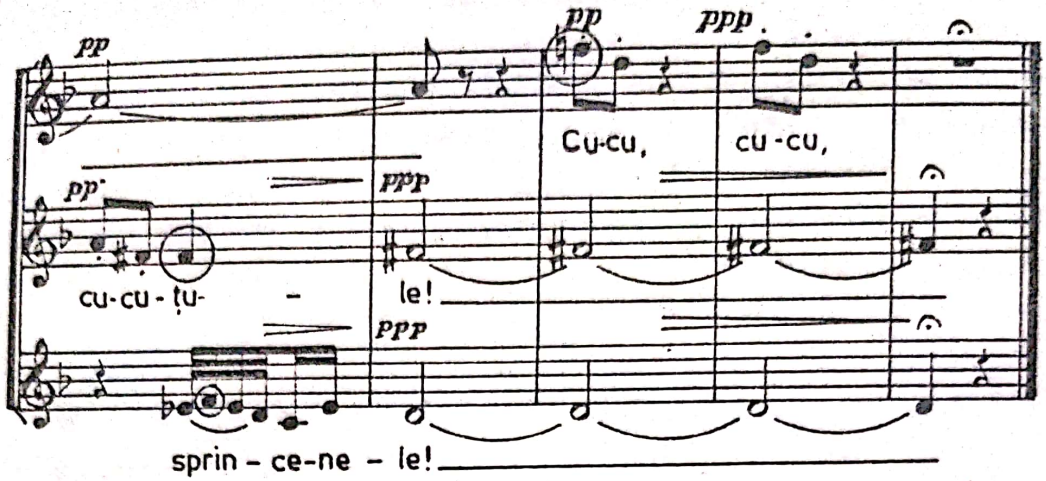
In cadenţa următoare, cu o uşoară tendinţă de a realiza în mişcarea basului conturul „cadenţei Landino", treapta a VI-a apare în două ipostaze (m i - s o l - s i — m i bemol - s o l - s i bemol), realizînd succesiunea acordurilor cu terţă comună:

Ex.2. Doină (II/1)

Dacă prin cadenţa anterioară am arătat întrebuinţarea treptelor mobile în mers cromatic, în cadrul exemplului citat din piesa Cucule (I/2) prezentăm şi apariţia simultană a lor, chiar în acordul final(sunetele f a - f a diez apar accidental şi în acordul pregătitor: d o - m i bemol - f a - f a diez - l a - acord mişcorat de pe treapta a III-a, cu funcţie de dominantă,

în cadrul căruia fundamentala este dublată):

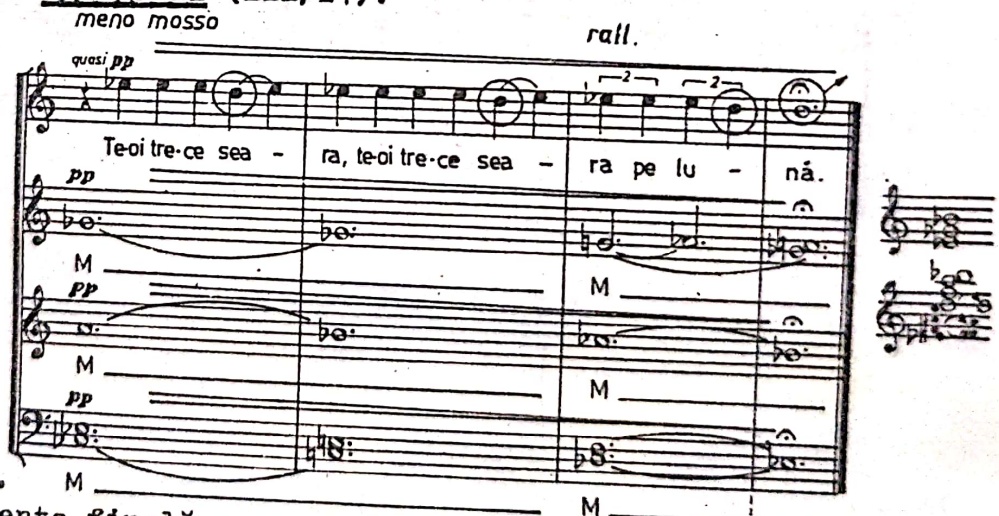
Ex.3



Obs.: Tendinţa autorului este de a realiza o cadenţă frigică, inedită în privinţa întrebuinţării unei structuri cu elemente acordice egal distanţate. Prezenţa notelor f a şi r e (notă de schimb, respectiv notă de pasaj) realizează modelul 2 : 1, formînd o scară muzicală: d o - r e - m i bemol - f a - f a diez - /s o l diez!/ - l a.

Se manifestă utilizarea sensibilelor duble (în sensul cadenţei lui Machault[4]), uneori introducînd chiar şi trei note sensibile în cadrul acordului final, precum reiese din cadenţa finală a piesei Eglogă II (III/14):

Ex.4

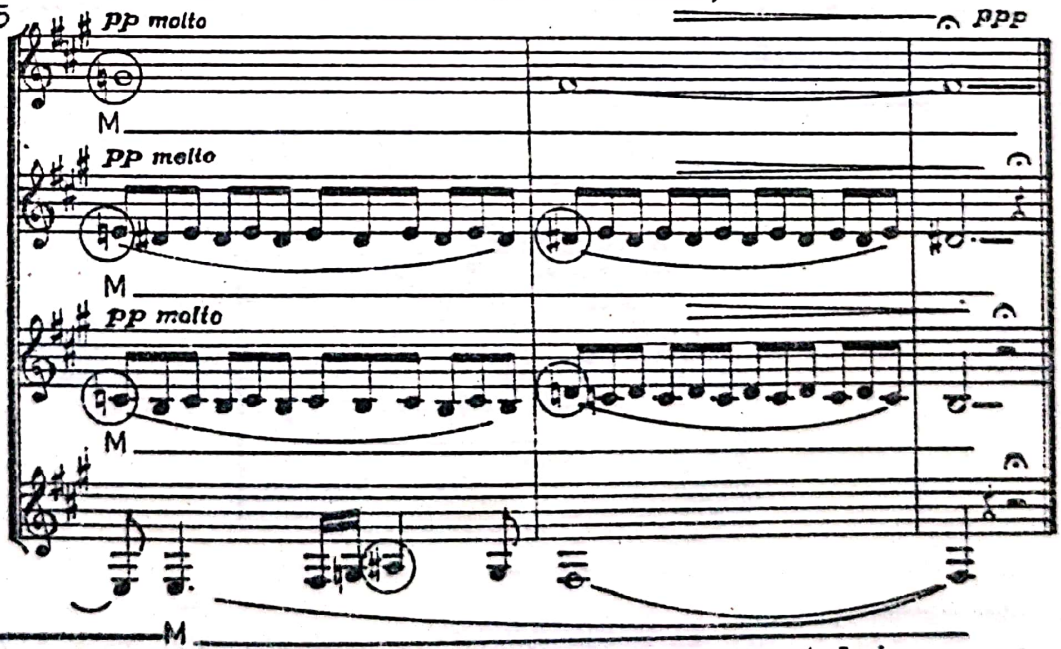


4. Vezi cadenţa finală a corului Cîntecul cununii (II/6): cele două sensibile l a - m i se rezolvă pe s[illegible] bemol - f a (întîrzierea terţei prin alunecarea ornamentală la fundamentală este un argument în plus pentru ingeniozitatea procedeelor de evitare a unor formule armonice tradiţionale.

Acordul m i bemol - s i bemol - s o l bemol (respectiv f a diez) l a - r e conţine două straturi acordice: 1) strat gravitaţional bazat pe m i bemol şi 2) strat geometric: s i bemol -(r e bemol- m i ca elemente evitate din acord) - s o l bemol - l a (d o) - r e - (f a - l a bemol - s i) - „acord alfa" compus din trei straturi. Avînd în vedere însă pregătirea cadenţei, caracterul ei modal (-tonal), cele trei sunete superioare pot fi interpretate ca întîrzieri, sensibile la acordul M i bemol (...să nu uităm prezenţa semnificativă a sunetului s o l înainte de acordul final[5]).

In cadrul acestui subcapitol,dedicat cadenţelor finale,timbrate cu întrebuinţarea neobişnuită a sensibilelor, sînt de remarcat ultimele trei măsuri ale piesei Mîndră,dacă eşti frumoasă (I/7).Cele trei sensibile (d o, m i, s o l) în cadenţa frigică pe s i, alternate cu sunetele acordului final,creează,concomitent cu melodia vocii inferioare, o succesiune acordică de rară frumuseţe. Apariţia acordului l a diez - d o - m i - s o l (sonoritate de secundacord de dominantă) şi a acordului de pasaj s o l - s i - r e diez - s o l, a combinaţiei notelor de schimb r e - r e diez, d o - m i, cu cele două sunete de pedală şi dispariţia treptată a elementelor cvartsextacordului final[6] dau cadenţei un caracter inedit, multicolor armonic,

Ex.5



5.Repetarea sunetului m i bemol cu alternarea sunetului r e ca notă de pasaj, respectiv anticipaţie, pledează pentru a doua interpretare armonică.

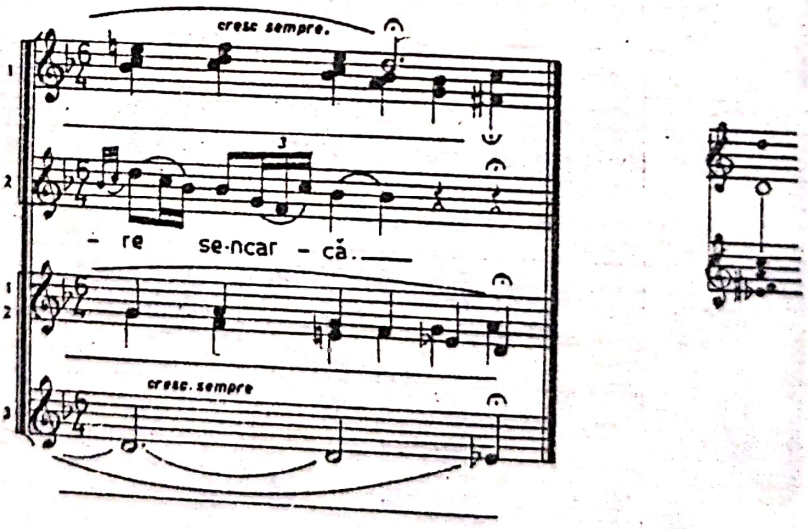
6.Rezolvarea prin dispariţia treptată a elementelor acordului final disonant este şi mai evidentă în corul Haia, haia (I/16). Trebuie observat că blocul sonor premergător acordului final conţine o structură simetrică (creată prin combinarea trepte-

creează un bloc sonor care poate fi considerat ca una din cele mai personale realizări ale stilului armonic toduţian[7]. (Ex.5)

Continuînd ideea întrebuinţării straturilor acordice - preconizată în cadrul exemplului 4 -, pe baza exemplelor următoare putem afirma că ea se manifestă ca un procedeu armonic frecvent utilizat de autor. Punctul de pornire în crearea structurilor de straturi acordice l-au constituit, fără îndoială, acele acorduri care au fost utilizate cu completare de cîte un sunet „ajoutée", ajungînd treptat, dela forma obişnuită a sextei adăugate, la întrebuinţarea largă a elementelor complementare, iar prin simultaneitatea acestora, la acordurile „ajoutée". Pe baza acestui proces armonic apar acordurile duble, ca în piesele Cucule, pănuţă vie (I/11), Fericean de elu (III/7), Eglogă III (III/15)[8].

Tendinţa de simetrizare a structurilor acordice pătrunde şi în acordurile finale; este un fenomen cu atît mai surprinzător cu cît se cunoaşte intenţia autorului de a găsi rezolvarea totală a tensiunii armonice premergătoare acordului final. Prima parte a piesei A cununii (II/7) se încheie cu acordul r e - m i bemol - l a/f a diez - d o - r e (pentru o simetrie perfectă ar fi trebuit să fie utilizat d o diez). Trimiterea a t t a c c a s u b i t o este un argument în plus pentru afirmaţia noastră anterioară.

Ex.6



lor II-V), care se augmentează prin anticipaţia sunetului s o l la un acord de septimă de dominantă. Astfel se conturează o interesantă rezolvare cadenţială plaga a IV_3^4-I.

7. In Simfonia a V-a şi în Miorita regăsim aceste formule cadenţiale.

8. Suprapunerea straturilor acordice este prezentă, mai ales în

In cadrul cadenţelor intermediare (cezurale) se observă o libertate mai mare. Structurile geometrice devin mai semnificative: generatoare de formă muzicală. In cadrul grandioasei prelucrări Poruncit-a, poruncit (III/12), majoritatea cadenţelor cezurale conţin structuri geometrice[9]. Semnificaţia acestor acorduri este subliniată deja în primele momente ale lucrării prin „acordul-turn" construit din cvarte perfecte (cvarte ascendente de la s o l pînă la m i bemol). Iată, în cadrul exemplului următor, analiza comparativă a structurilor geometrice din aceste cadenţe cezurale:

Ex.7 a

momentele tensionale ale cadenţelor, deci înainte de acordul final, ca de exemplu în cadenţa finală a corului Poruncit-a, poruncit.

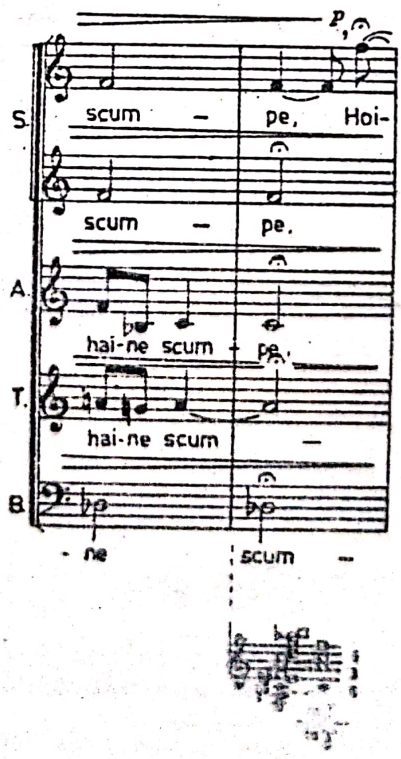
9. Cu uluitoare consecvenţă sînt întrebuinţate acorduri geometrice şi în momentul optimii a douăsprezecea din melodia populară;

(continuarea subsolului la pagina 80)

Ex.7 b

pp
S.2
po-run-cit,
pp
1
A.
a po - run - cit,
2
pp
pp
T.2
a
po
run
p
pp
1
B.
poruncit -
a,
pp
2
run

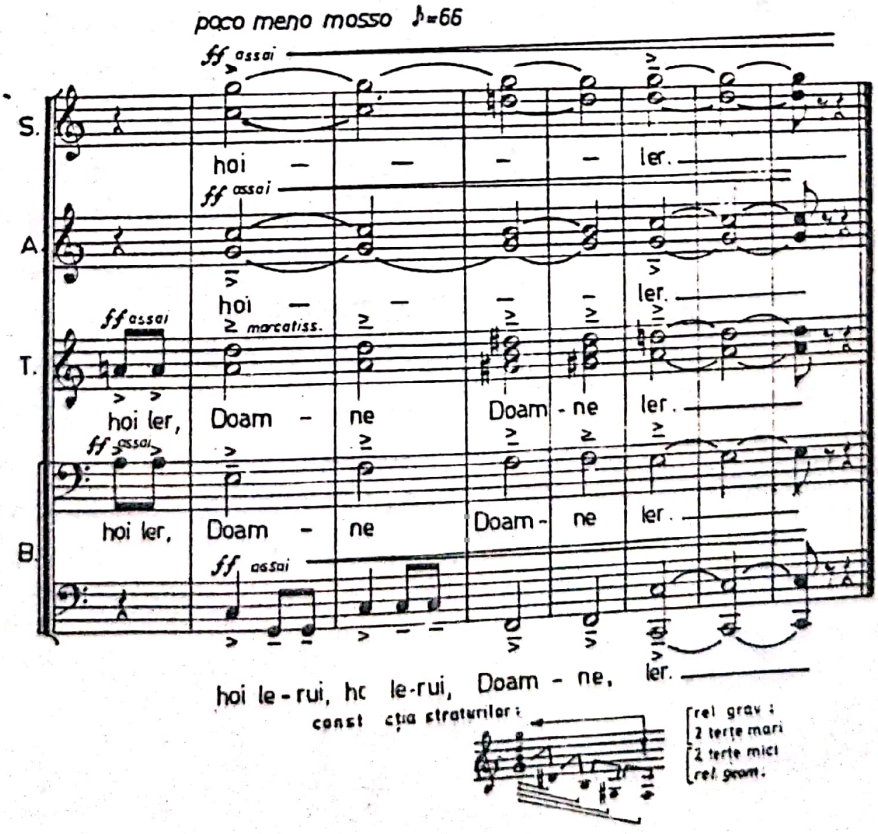
Ex.7 c


p
S.
scum
pe, Hoi-
scum
pe.
A.
hai-ne scum
pe.
T.
hai-ne scum
B.
- ne
scum

Ex.7 d

calando
S.1
S.2
A.1
A.2
T.2
le-oi pu - tea us - ca - re.
le-oi pu-tea us - ca - re.
-tea us - ca - re, Nu le-oi pu - tea us - ca - re.
le-oi pu - tea, - pu - tea us - ca - re.
us - ca - re, pu - tea us - ca - re
trei straturi

Ex.7 e


poco meno mosso ♪=66
S.
A.
T.
B.
hoi — — — — ler.
hoi — — ler.
hoi ler, Doam - ne Doam - ne ler.
hoi ler, Doam - ne Doam - ne ler.
hoi le-rui, ho le-rui, Doam - ne, ler.
constr cția straturilor:
rel grav :
2 terțe mari
2 terțe mici
rel geom.

Obs.: Cu maximă consecvenţă apare structura 3 : 3 : 3 : 2 (şi în forma sa eliptică apare 3 : 3 : 5), model care, în momentul punctului culminant al lucrării, este întregit cu stratul al treilea, inferior, ajungînd la un acord eliptic „alfa" de trei straturi, absolut simetric structurat, în felul următor: 5 : 3 : 3 : 5 (distanţa 5 cuprinde şi relaţia 3 : 2 a formei de bază).

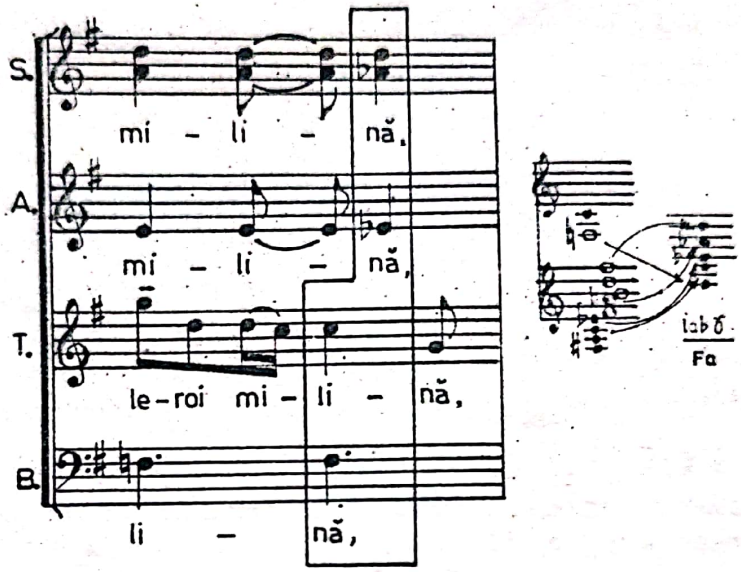
In celelalte lucrări, structurile geometrice nu se prezintă pe prim plan; în marea majoritate a cazurilor, ele apar ca elemente disonante în context liniar (acorduri de schimb, de pasaj, sau ca întîrzieri), cu structuri gravitaţionale. Uneori, cele două structuri contrastante sînt suprapuse - procedeu larg răspîndit în armonia muzicii secolului al XX-lea -; totuşi, prin evidenţierea acestor acorduri (în cadrul cadenţelor cezurale, în momentul de culminaţie al pieselor), prin completarea lor cu elemente „ajoutée", ele devin puncte foarte semnificative, avînd un caracter de l e i t - a c o r d toduţian. Apariţia lor o putem semnala deja în lucrările scrise în tinereţe, dar importanţa lor devine şi mai evidentă în lucrările mature. Corurile, ca nişte seismografe sensibile ale gîndirii muzicale a lui S.Toduţă, ne arată o varietate şi frumuseţe sonoră remarcabilă şi în privinţa întrebuinţării leit-acordurilor. Variantele leit-acordului se pot deduce dintr-o singură structură de bază, şi anume: acord de septimă cu octavă micşorată. In cadrul acestui acord apare întotdeauna septima mică, iar fiecare element constitutiv de acord se poate „dubla" la octava micşorată, întregind acordul cu sunete „ajoutée" (în primul rînd prin adăugarea sunetelor din seria armonicelor sunetului fundamental). In felul acesta, variantele îndepărtate ale leit-acordului pot fi comparate între ele, pot avea acelaşi efect expresiv, atît în mediul muzical în care apar, cît şi în imaginaţia ascultătorului. Cele două exemple din lucrarea Colo jo-

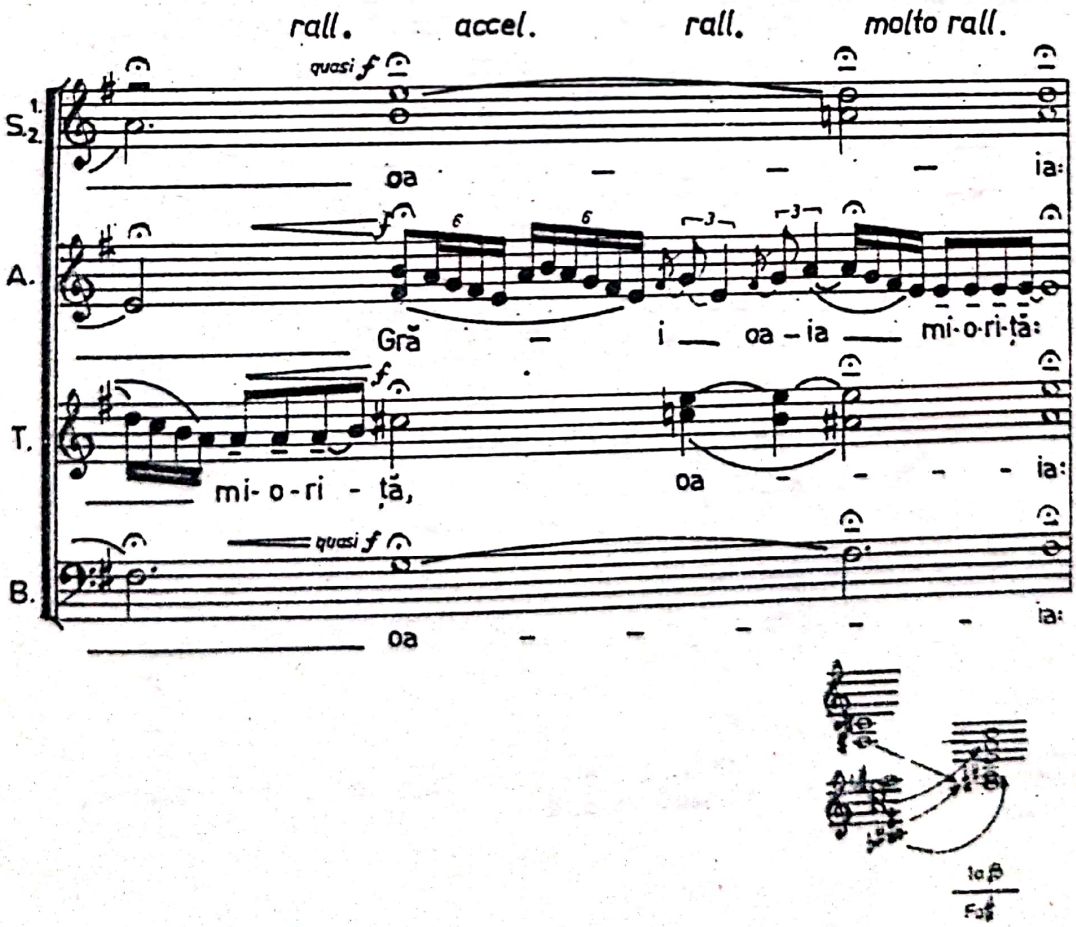
---

iată aceste structuri geometrice redate comparativ în cadrul exemplului următor:

su, mai din josu sînt edificatoare în acest sens:

Ex.8 a, b





Leit-acordul este şi un simbol armonic; el se naşte din întrepătrunderea celor două sisteme armonice (sistemul gravitaţional şi sistemul geometric, sisteme complementare prin oglindire[10]), într-o structură armonică complet echilibrată şi extrem de expresivă. Un caz extrem al acordului se găseşte în corul Nainte-mi de curţi (III/5):

Ex.9

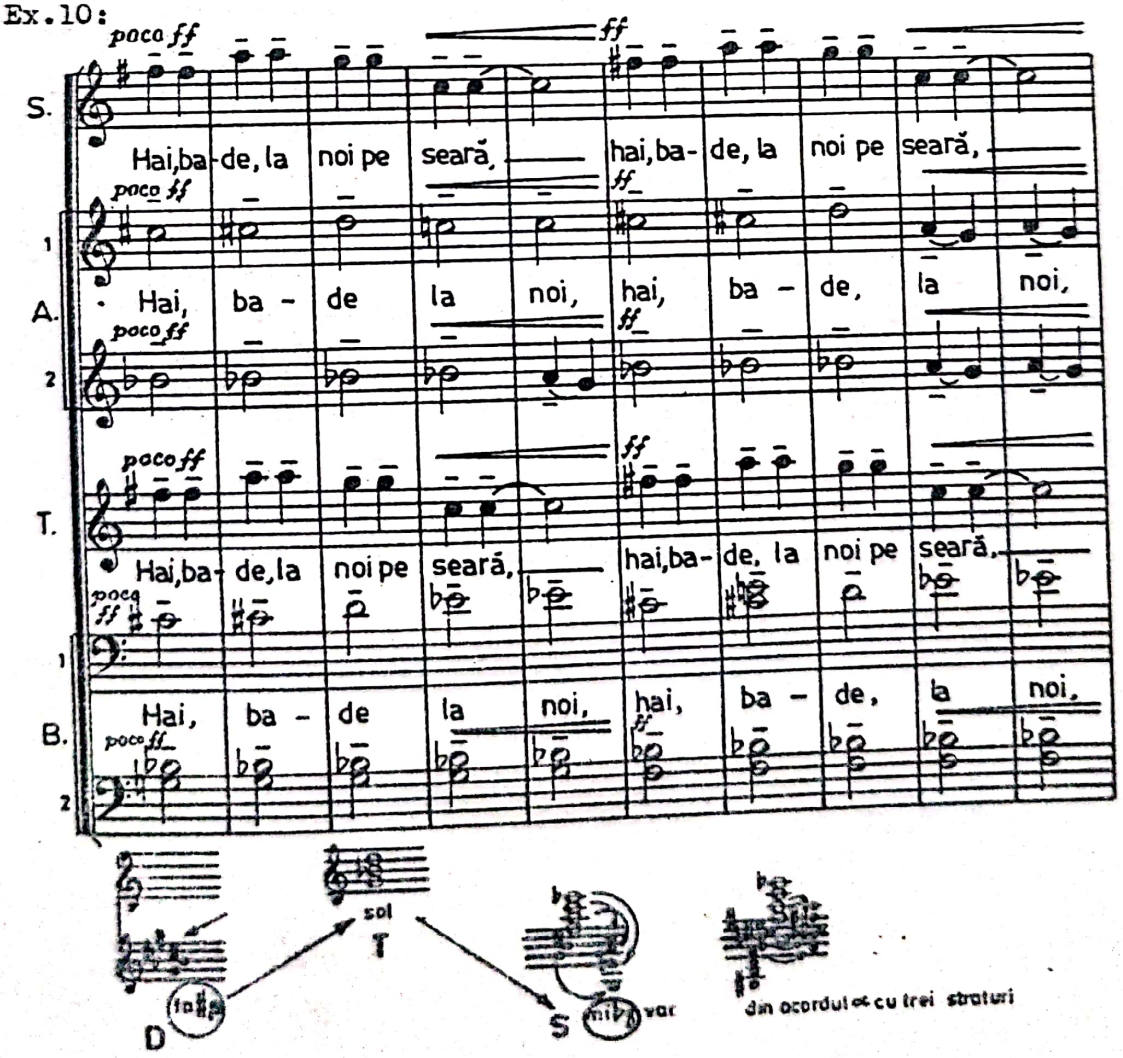
10. Sistemul gravitaţional este bazat pe armonicele superioare, pe cînd cel geometric structurează sunetele complementare inferioare.

Leit-acordul ni se prezintă şi cu straturi inversate:

strat gravitaţional / strat geometric =

Structura prezentată apare în două fragmente ale corului Cîntec de joc (II/4). Cele două variante ale acordului de deschidere, în p o c o f o r t i s s i m o sînt urmate de structuri pur geometrice, rezolvate în continuare într-o înlănţuire modală pronunţat diatonică, cu structuri armonice gravitaţionale. Un povîrniş armonic (Harmonisches Gefälle - noţiune introdusă în muzicologie de P a u l H i n d e m i t h) extrem de interesant prin deplasarea centrului de greutate armonic al acordurilor prin modificarea calitativă a acestora.

Ex.10:

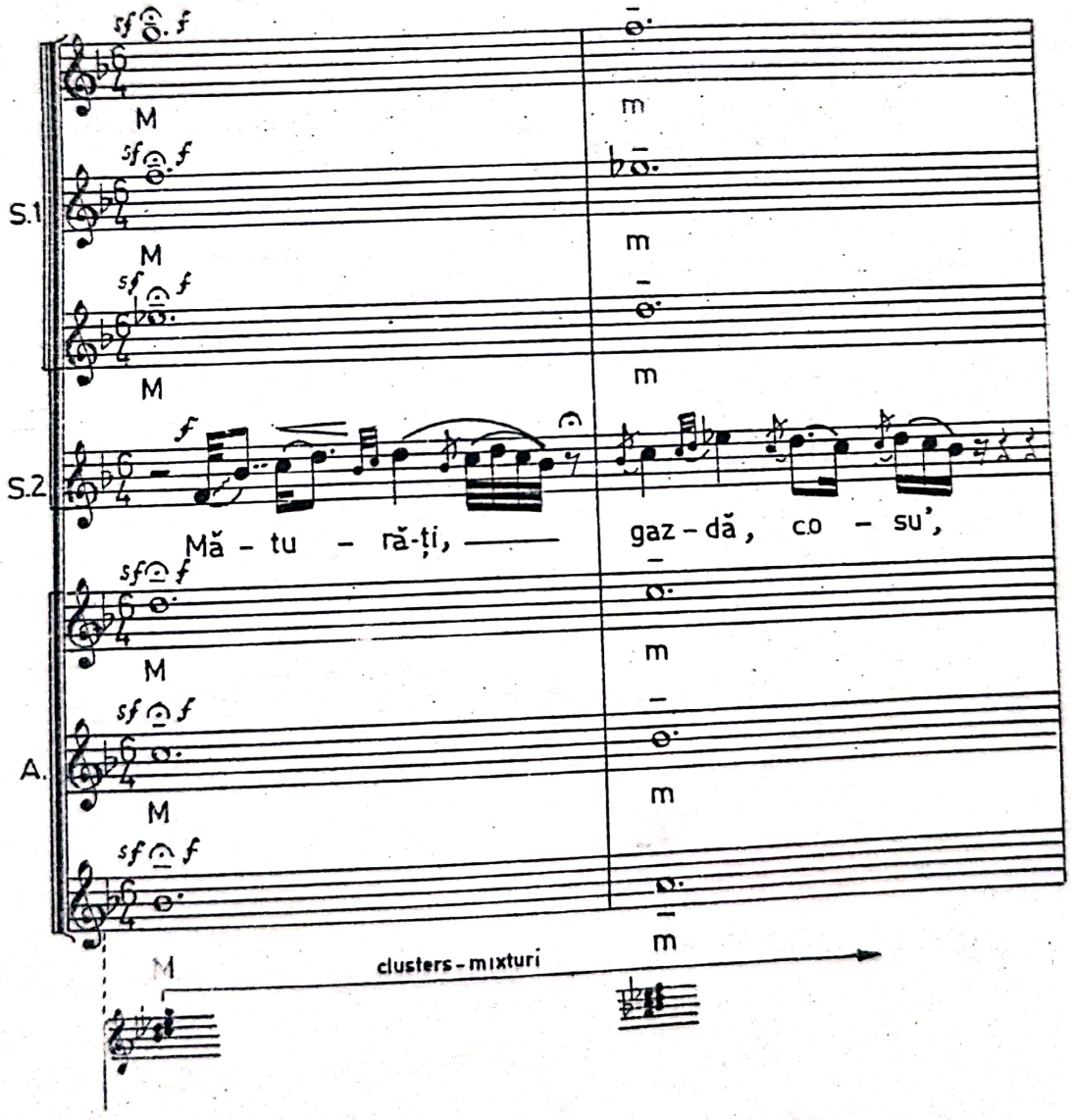


Dorind să conturăm cît mai precis tabloul larg al sistemului acordic întrebuinţat de compozitor, trebuie să completăm cele relatate cu structuri mai puţin frecvente. In primul rînd amintim existenţa clusterelor, fie prin obţinerea lor pe bază polifonică, ca în piesa corală A cununii (II/7), în care, prin imitaţia la şase voci a mersului diatonic, se constituie un cluster al unui tetracord lidian pe f a :

Ex.11 a:

fie prin suprapunerea sunetelor diatonice ale melodiei prelucrate, în corul Găzdită, găzdită (II/8):

Ex.11 b



Analizînd aspectele specifice ale succesiunilor acordice, prima şi poate cea mai semnificativă trăsătură este revalorificarea formulelor tradiţionale, dînd o viaţă nouă unora dintre acestea. Ne gîndim la armonizarea tetracordului cromatic cu acordurile descendente de sextă majoră-minoră ale stilului baroc care renasc într-o succesiune acordică, secvenţială, ingenios transfigurată; printr-o simplă inversare a acestora apar cvartsextacorduri majore-minore, terţa sextacordului minor devenind nota comună, punte de legătură între etapele secvenţei:

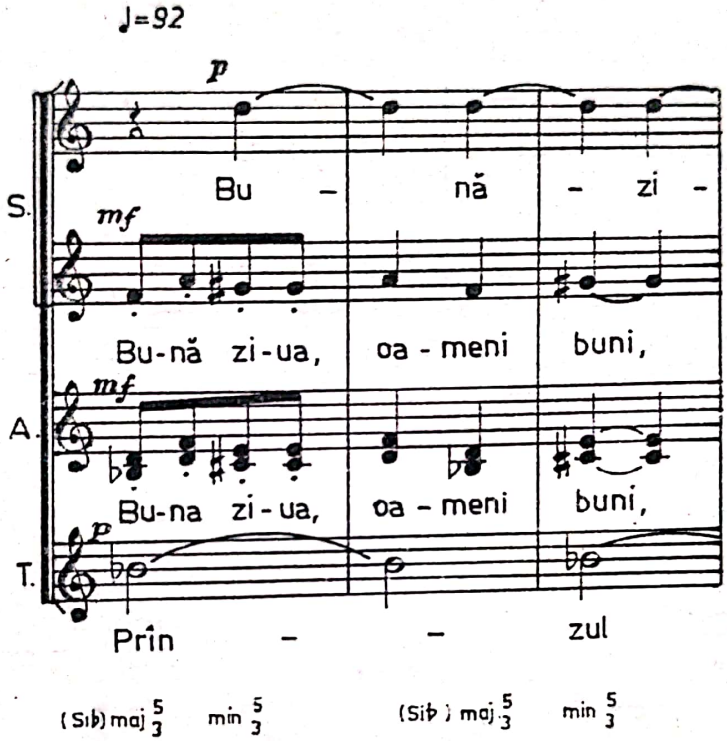
Ex.12 Ziori, ziori (III/4), m.21-29

Obs.: O adevărată scînteiere a gîndirii armonice a autorului rezultă din suprapunerea melodiei populare cu secvenţa armonică, în care nici un sunet al melodiei nu este element perfect consonant al acordului cu care sună concomitent (consonanţe maxime: în m.27, *m* i bemol şi *s* i - note de schimb; în m.28, *s* i notă de pasaj; toate pe timpi neaccentuaţi).

Treptele variabile au un rol deosebit şi în crearea atmosferei sonore specifice în cadrul mixturilor deseori folosite. Din piesa Pogorît-a, pogorît (III/10) citãm cîteva exemple de mixturi, demonstrînd fenomenul specific al obţinerii unor efec-

te neaşteptate, prin alternarea caracterului major şi minor al acordurilor pe orice distanţă impusă de linia melodică pe care o urmăreşte:

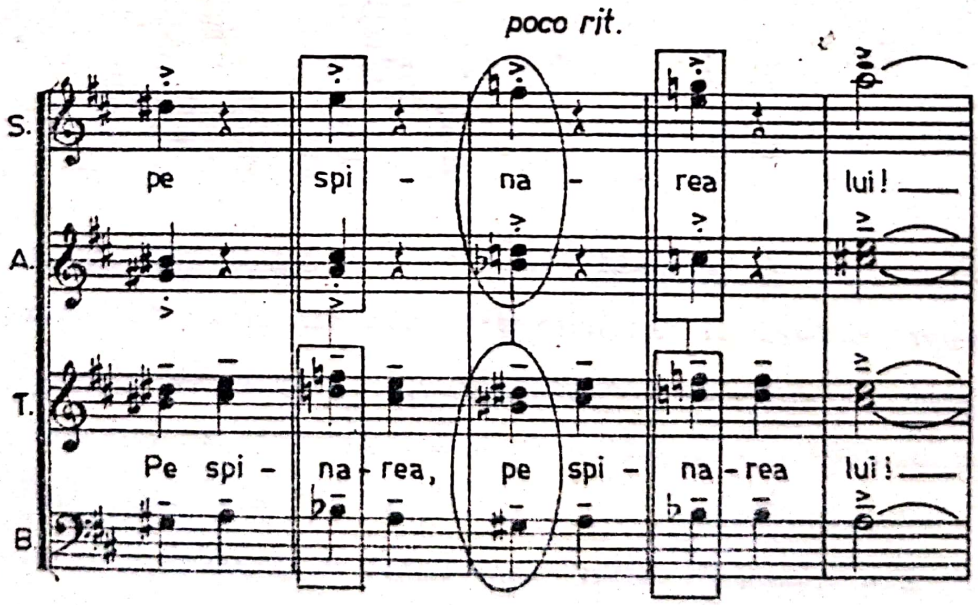
Ex.13



In corurile A cununii (II/7) şi Nunta ţărănească (II/10) apar mixturi şi mai avansate, atît din punct de vedere al structurilor acordice (terţcvartacorduri în prima piesă, structuri de straturi acordice în a doua), cît şi prin combinaţia lor cu alte elemente ale ţesăturii muzicale înconjurătoare (melodia intercalată în succesiunea de mixtură plus pedala pe r e, în primul ex mplu, suprapunerea celor două succesiuni de mixtură cu ciocniri armonice, în al doilea):

Ex.14 a

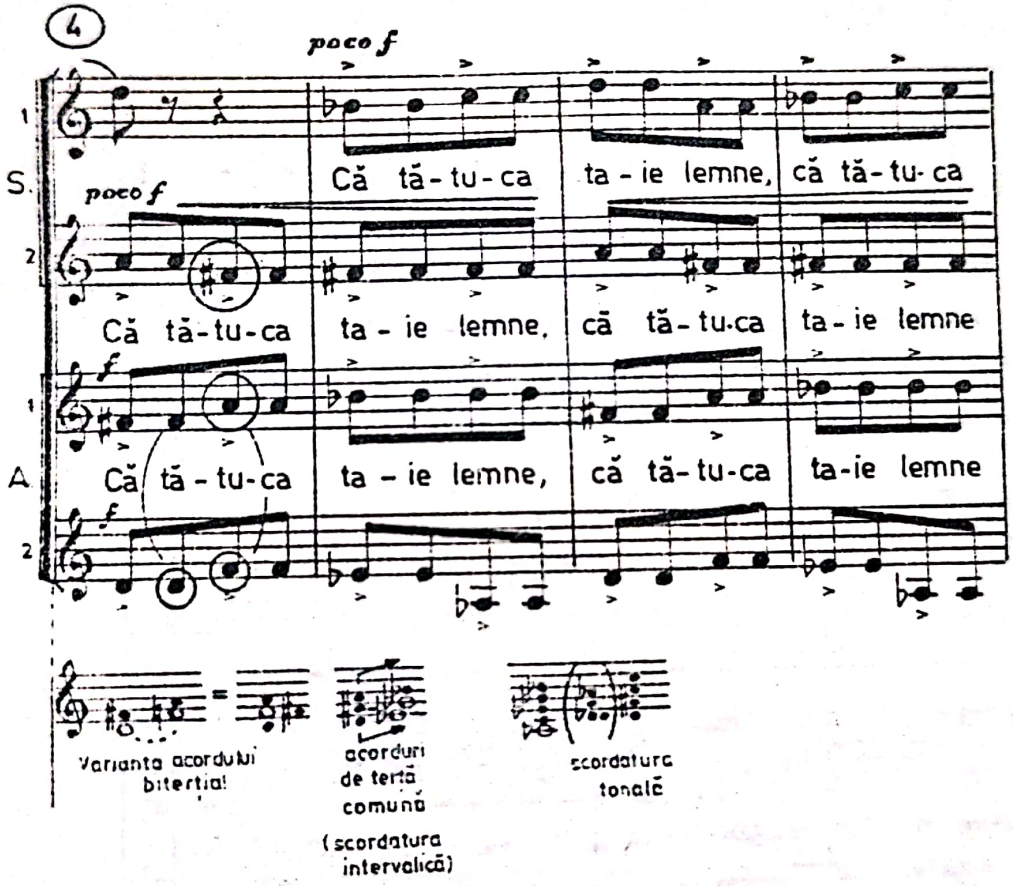
Ex.14 b



Scanned with OKEN Scanner

Din multitudinea mixturilor[11] se evidenţiază şi o formă incipientă de mixtură (două acorduri sau două intervale paralele) care sugerează o scordatură armonică; prin revenire, desenul se echilibrează, întărind efectul de scordatură. Iată două exemple din Cîntec de joc (II/4) şi Horă în cimpoi (I/3):

Ex.15 a

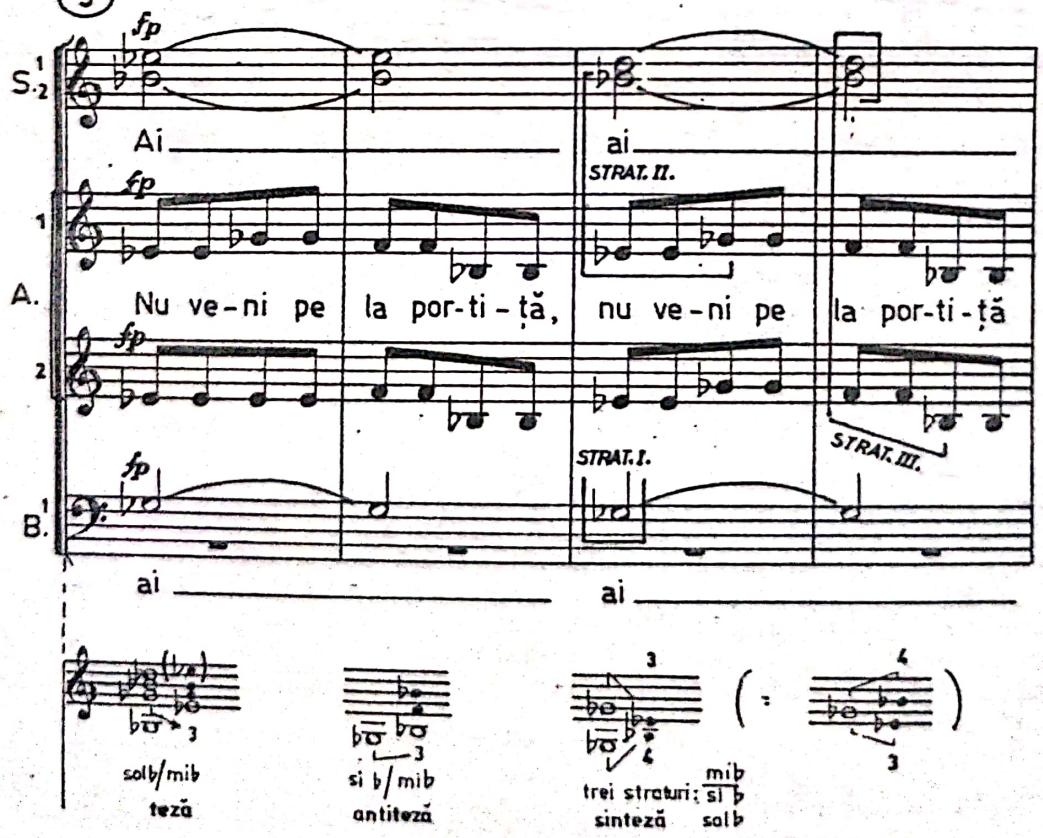


11. In piesa De-aseară, de-aseară (III/11) apar mixturi de intervale şi de acorduri prin imitaţia la 2, 3, 4 voci a unor moduri de 8 sau 9 sunete în mers treptat ascendent sau descendent. Mixturile se schimbă de la un anumit interval (secundă, septimă) la un alt interval (terţă) şi invers.
Un alt procedeu de mixtură îl reprezintă glissando-urile acompaniamentului ostinato din piesa Lină melină, lerui melină (III/8).
Mixtura - ostinato care predomină întreaga lucrare Colo jos, mai din josu (III/3) şi devine singurul suport armonic al melodiei, prin folosirea unor structuri simetrice şi asimetrice geometrice, se înscrie în seria celor mai interesante şi frumoase realizări de acest gen.
Cluster-mixturi apar în cadrul exemplului 11 b.

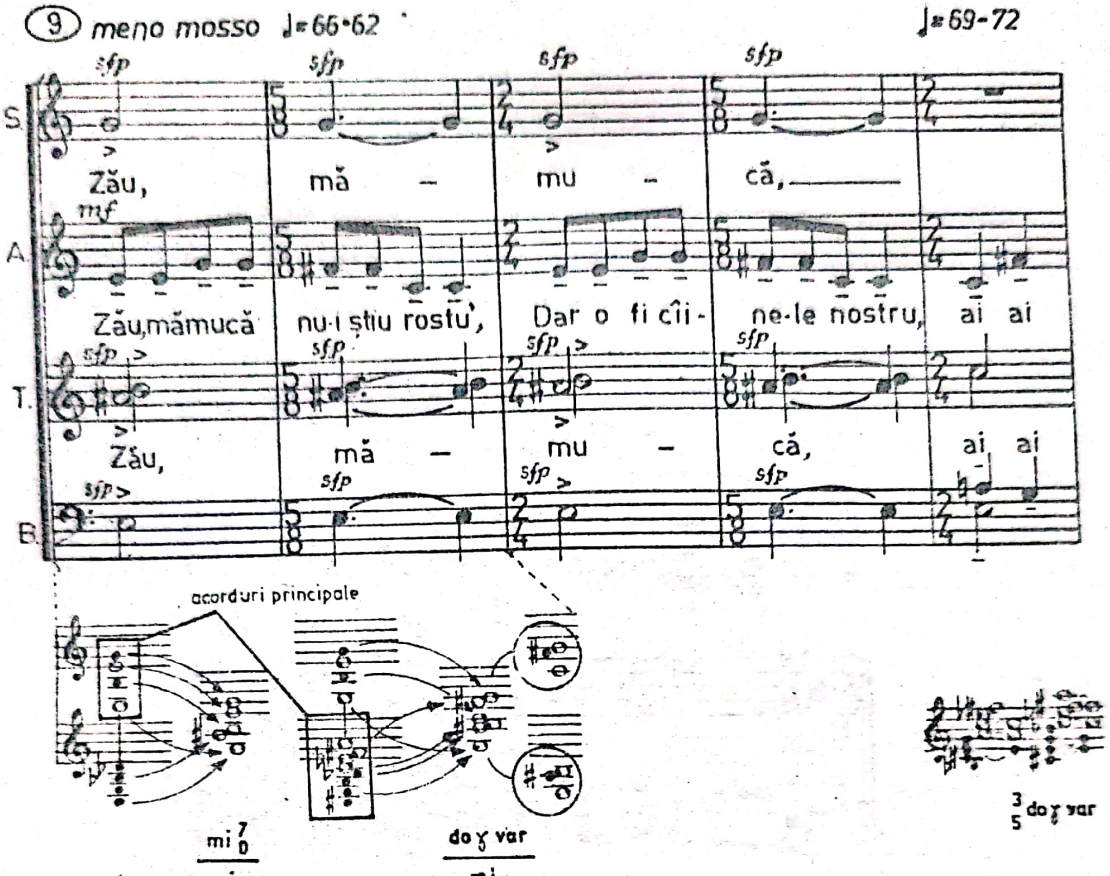
Ex.15 b

Cu cît este mai frecvent polimodalismul orizontal (vezi exemplele anterioare), cu atît mai puţin apare descompunerea planurilor sonore în spiritul fenomenului de p o l i m o d a l i s m s i m u l t a n. Cele mai evidente exemple se găsesc în Cîntec de joc (II/4):

Ex.16 a



Ex.16 b


9 meno mosso ♩=66-62
♩=69-72
S.
A.
T.
B.
Zău, mă – mu – că,
Zău, mămucă nu-i știu rostu', Dar o fi cîi- ne-le nostru, ai ai
Zău, mă – mu – că, ai ai
sfp
mf
acorduri principale
mi 7 D
mi
do ♯ var
mi
3 5 do ♯ var

Ex.16 c

6 Allegretto (Tempo I) ♩=102
S. 1 2
A. 1 2
T.
B. 1 2
mf poco stacc.
Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai cre-de,
Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,
Că tot sa-tul mi te ve-de, Ci-ne ști-e ce-o mai crede,

Enumcrarea comparativă a cîtorva variante de armonizare a primelor măsuri din melodie ne arată - pe lîngă diferite modalităţi de polimodalism simultan - şi variantele unei armonizări p o l i v a l e n t e, efect întrebuinţat mai cu seamă în stilul folcloric al secolului nostru. In cadrul volumului III, corul Pe cerul cu flori frumoase (nr.6) aduce cele mai evidente şi uşor sesizabile armonizări polivalente ale melodiei diatonice (o astfel de melodie dă cele mai diverse posibilităti de armonizare neobişnuită). Iată citatele comparative ale primelor două măsuri şi a cadenţei finale din melodia prelucrată:

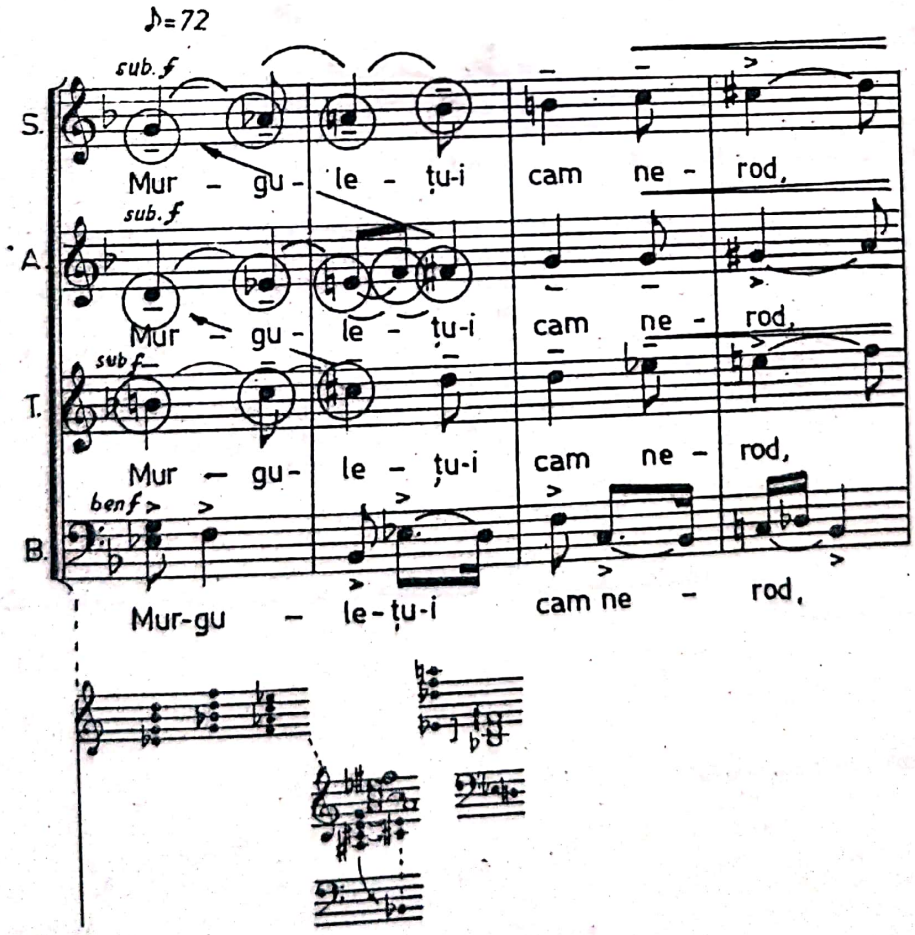
Ex.17 a, b, c, d, e

Scanned with OKEN Scanner

Rămîne de analizat o ultimă problemă: cum apare utilizarea t o t a l u l u i c r o m a t i c în concepţia muzicală a lui S.Toduţă?

Această muzică se naşte din două mari culturi muzicale monodice: muzica populară românească şi surse monodice europene (gregorian,bizantin), ambele fiind în esenţă diatonice. Caracterul diatonic al muzicii compozitorului S.Toduţă se manifestă în mod firesc şi în structurarea dimensiunii verticale. Îndrăznelile cromatice se nasc în marea majoritate a cazurilor dintr-o gîndire muzicală pur diatonică, cromatismul rămînînd un element complementar al diatoniei în concepţia sa armonică (un fenomen coloristic,în sensul adevărat al noţiunii). Prin ultimul exemplu pe care-l citãm,dorim să demonstrăm prezenţa diatonismului în cadrul unui fragment armonizat aparent cromatic (mixturi cromatice în vocile superioare),în cadrul căruia totalul cromatic este prezent <u>în numai două măsuri de 3/8</u>:

Ex.18 <u>Ziori, ziori</u> (III/4)



Conceptul armonic al lui Sigismund Toduţă este un puternic argument pentru a demonstra resursele inepuizabile ale armoniei diatonice modale. Compozitorul a avut curajul, convingerea artistică, perseverenţa ştiinţifică de a cerceta un teren muzical, despre care - în epoca noastră, a căutărilor intense - mulţi compozitori au crezul că nu ne mai poate oferi noutăţi armonice. Considerăm un merit deosebit al autorului că prin crearea unui stil muzical personal, născut dintr-o cultură muzicală autohtonă cu energii inepuizabile, ne-a arătat valabilitatea şi viabilitatea unei lumi sonore diatonice profund umane.

Le concept harmonique de S.Toduţă dans la lumière de sa musique chorale a cappella

Ede Terényi

Résumé

L'un des aspects spécifiques du langage musical de Toduţă est l'harmonie, un système hommogène basé sur des lois musicales suggérées par le folklore, rigoureusement structuré, continuellement présent dans des oeuvres des plus variées comme genre ou dimension. Ce concept harmonique se manifeste par une variété étonnante en ce qui concerne l'emploi des éléments harmoniques modaux: de nouveaux accords (superpositions de couches d'accords), des combinaisons harmoniques (cadences inédites dans différents mods appartenant à la heptatonie seconde ou au système des modes chromatiques). Parallélement, il est de plus en plus évident le procès de conquête du système harmonique géométrique, à partir du leitaccord de Toduţă jusqu'à la cristalisation des structures purement géométrique et leur enchaînement dans des successions d'accords spécifiques.

Das harmonische Konzept S.Toduţăs im Lichte seiner A-cappella-Chormusik

Ede Terényi

Zusammenfassung

Einer der spezifischen Aspekte von Toduţăs Musiksprache ist die Harmonie, ein homogenes System, begründet auf musikalische Gesetzmässigkeiten, die von der Folklore inspiriert sind, rigoros gegliedert, immer gegenwärtig in seinen Werken verschiedenster Gattungen und Ausmasse. Dieses harmonische Konzept äussert sich durch eine ausserordentliche Vielfalt in der Anwendung der harmonischen modalen Elemente: neue Akkorde (Über-

schichtung der akkordischen Ebenen), Kombinationen von harmonischen Verflechtungen (neuartige Kadenzen in verschiedenen Tonarten, die der Heptatonia secunda, dem System der chromatischen Tonarten angehören). Parallel dazu hebt sich jedoch sehr deutlich der Prozess der Entstehung des geometrischen harmonischen Systems ab, beginnend von Toduţăs Leitakkord bis zur Herausbildung der rein geometrischen Strukturen und ihrer Verbindung in spezifischen Akkordfolgen.

S.Toduţă's harmonic concept in the light of his a cappella choral music

Ede Terényi

Summary

One of the specific aspects of Toduţă's musical language is the harmony - a homogenous system based upon musical laws suggested by the folklore, rigurously structured, permanently present in most different works from the point of view of genre and size. This harmonic concept is manifested through an amazing variety in using the modal harmonic elements: new accords (superposings of accord strata), combinations of harmonic concatenations (genuine cadences in different modes pertaining to heptatonia secunda, to the system of the chromatic modes); in parallel with these it is most clearly outlined the process of conquering the harmonic geometrical system from Toduţă's leitaccord up to the christallization of the pure geometrical structures and their connection in specific accord successions.

Scanned with OKEN Scanner

POLIFONIA IN CREAŢIA CORALĂ A LUI SIGISMUND TODUŢĂ

Dan Voiculescu

Atît prin întindere cît şi prin valoare, creaţia corală a lui S i g i s m u n d T o d u ţ ă ocupă un loc central în muzica românească, reprezintă şi va reprezenta întotdeauna un punct de referinţă. Lucrările corale fac trunchi comun cu întreaga operă de creaţie a compozitorului, prin unitatea de ţel estetic, de viziune stilistică şi de limbaj pe care le exprimă; trăsăturile simfonismului toduţian sînt lesne detectabile şi recognoscibile în scrisul coral al autorului, neputîndu-se observa deosebiri decît la nivelul numărului de voci şi al amploarei formale. Etapă cu etapă, simfoniile, concertele, sonatele sale îşi găsesc corespondentele şi în scrisul coral, de la Liturghia pentru patru voci egale (1938), trecînd prin Tripticul pe versuri de A n a V o i l e a n u - N i c o a r ă (1951), prin cele trei impunătoare caiete de coruri (20 pentru voci egale, 10 mixte şi alte 15 mixte), şi ajungînd la Arhaisme (1969) sau la recentele Trei madrigale pe versuri de L u c i a n B l a g a - La curţile dorului (1978)[1]. In lucrările vocal-simfonice (Balada steagului, Mioriţa şi Pe urmele lui Horea), corul dobîndeşte un loc central, fiindu-i încredinţate pagini de mare forţă expresivă. Fără a fi declarat teoretic, crezul estetic al autorului răzbate din toate lucrările sale: melosul folcloric sau în spirit folcloric - evoluînd de la faza citatului, prin aceea a invenţiei melodice proprii în caracter popular, pînă la subtila transfigurare a unor celule intonaţionale folclorice într-o ideaţie complexă şi originală - este înveşmîntat în tehnici evoluate de scriitură, preluate printr-o filieră necclasică de nuanţă neorenascentistă sau neobarocă, îmbogăţită în ultimii ani prin tehnici heterofonice, spre care înclină. Se poate afirma că lucrările corale ale lui S.Toduţă

1. O listă completă a lucrărilor corale se află în fişa bio-bibliografică din acest volum.

completează - din perspectiva actuală - un gol al istoriei muzicii noastre şi întrunesc, totodată, în primul rînd datorită valorii lor artistice, criteriile unei plasări detaşate în peisajul cultural-muzical românesc, pe care-l îmbogăţesc considerabil.

Aşa cum E n e s c u îşi revendica atributul de simfonist, înlesnindu-le contemporanilor pătrunderea unei taine a gîndirii şi meşteşugului său creator, se poate afirma că spiritul polifonic este determinant pentru creaţia lui Sigismund Toduţă. Îngemănată cu simfonismul, gîndirea polifonică se implică la autorul nostru drept factor generator al limbajului armonic, determină factura generală a scriiturii şi sugerează căi spre articularea formei. Personalitatea stilului rezultat - ca sumă a elementelor de limbaj - este, de aceea, uşor de recunoscut. Dacă punctul de pornire îl constituie de obicei cîntecul popular sau melodii create în spiritul acestuia, modalităţile de învesmîntare armonică şi polifonică - acuzînd un nepreţuit dar şi har al prelucrării, denumit de către vechii teoreticieni symphoneta - nu l-au îndepărtat pe autor de o ordine tonal-modală, în care a reuşit să găsească noi valenţe de originalitate. Armoniile toduţiene - între care unele acorduri i-ar putea purta numele datorită tipicităţii lor - sînt bogate în sine[2], elaborate, îndepărtate de locul comun prin surpriza formării ca şi a rezolvării lor; dar factorul esenţial în această privinţă îl constituie raportul linear-disonantic, justificarea mişcărilor figurative sub aspect logic, din aproape în aproape. Astfel, legătura - cu influenţare reciprocă - dintre armonie şi polifonie apare în creaţia sa ca un factor de echilibru, determinant al stilului. Pe de altă parte, este de pus în evidenţă corelaţia dintre caracterul modal al gîndirii melodice - fie cîntec de joc, de dor, de leagăn, cîntec de copii, cîntec ritual de muncă, colind, ori melodie proprie, îmbibată de celule ale melosului folcloric sau de străvechi intonaţii bizantine - şi corespondentul ei pe plan armonic, nu numai prin apelul la treptele secundare şi la quasi-

2. Acordurile de nonă, undecimă, terţdecimă, acordurile cu octavă micşorată, legate de acordurile de secund. adăugată (ca apogiatură nerezolvată), acordurile bitonale, cele de cvarte, ori, în plan mişcat, mixturile de 6, 6, 6, 4 etc. nu constituie rarităţi.
4 5 3

egalitatea treptelor, ci prin îmbogăţirea acestei structuri modale prin cromatizări aduse tot pe plan linear, în „montura" ideilor contrapunctice, avînd repercusiuni armonice dintre cele mai interesante.

Incercînd o clasificare a lucrărilor corale semnate de Sigismund Toduţă, se disting cîteva straturi diferite, în funcţie de punctul de pornire melodic. Astfel,

a) într-o primă categorie, cele trei caiete de coruri constituie în principal prelucrări de melodii populare, fapt specificat de către autor pe contracoperta interioară (caietul I), sau la fiecare piesă în parte (caietul III); în caietul II[3],melodiile utilizate sînt date, de asemenea, pe contrapagină, fără însă a specifica sursa; tot aici se situează cele Şase cîntece populare (1970);

b) dintr-o a doua categorie fac parte lucrări ce au la bază melodii în spirit popular, fără a apela la citat: Jocul din cuplul Doină şi joc (caietul II) şi Eglogă I-II-III (din caietul III) se încadrează aici;

c) o a treia categorie cuprinde lucrări de suflu mai amplu, mergînd la lucrarea ciclică sau la poemul coral, construite pe o ideaţie melodică proprie, dar conducînd cu gîndul la folclor stilizat; sînt vizate Tripticul (Cantata; Canon; Joc /rondo/) pe versuri de Ana Voileanu-Nicoară, piesa Arhaisme pe versuri de M i h a i l C e l a r i a n u şi Trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga - La curţile dorului;

d) o pată de culoare renascentistă o marchează cele Două madrigale pe versuri de D a n t e (Tanto gentil şi Ne le man vostre), realizate ca un omagiu adus la aniversarea din 1965 a marelui poet florentin din Trecento, în spiritul scriiturii polifonice şi armonice miraculoase a unui G e s u a l d o mereu actual;

e) sînt de amintit, în fine, cele două coruri pentru copii - singurele cu acompaniament de pian -, nobilul Imn al păcii şi sprinţarul Cîntec pentru pionieri, dintre care al doilea fa-

---

3.Este semnificativă dedicarea pieselor şi ciclurilor din caietul II unor personalităţi ale creaţiei muzicale româneşti: P a u l C o n s t a n t i n e s c u, A l f r e d A l e s s a n d r e s c u, S a b i n V. D r ă g o i, I o a n D. C h i r e s c u şi M a r ţ i a n N e g r e a (fostul său profesor de compoziţie).

ce trimitere atît la intonaţii în spiritul folclorului copiilor, cît şi la procedee polifonice (canon).

Tratarea pe care ne-o propunem asupra aspectelor polifonice din întreaga creaţie corală „a cappella" a autorului nu va face distincţie între aceste specii. Se impune însă de la sine ponderea deosebită pe care o are prelucrarea cîntecelor populare.

Asupra concepţiei autorului în această privinţă este edificatoare o autocaracterizare (exprimată, probabil, într-o scrisoare) redată de D o r u P o p o v i c i în cartea sa Muzica corală românească: „depăşind «faza citatului armonizat», (volumul) tinde spre o imagine transfigurată a folclorului. Orientarea estetică, la rîndul ei, recheamă - in modo suo - crezul artistic de sincer umanism al artei corale polifonice din perioada Renaşterii"[4]. Intr-adevăr, idealurile artei corale renascentiste se regăsesc deplin întruchipate în creaţia corală a lui S.Toduţă, altoite pe un trunchi melodic nou, tot de factură modală, care nu pare deloc incompatibil cu marile cuceriri tehnice ale artei polifonice a neerlandezilor sau a italienilor. Datorită factorilor ritm şi armonie, emancipaţi într-o mare măsură şi concuraţi la nivelul noilor aspecte de limbaj, putem considera că filiera renascentistă se întregeşte cu aceea barocă, într-o dozare specifică. La această viziune de sinteză a celor două mari perioade polifonice ale trecutului contribuie întregul arsenal de mijloace tehnice mobilizat. Inclinarea balanţei înspre o concepţie neobarocă poate fi plauzibilă datorită utilizării frecvente a tehnicilor de prelucrare care subliniază ideea de v a r i a ţ i u n e a r m o n i c ă şi p o l i f o n i c ă asupra unei melodii date, concretizate uneori într-un l a n ţ d e v a r i a ţ i u n i, în prelucrări strofice care nu exclud ca modalitate de organizare fugato-ul şi fuga, trecînd prin diferite faze de contrapunctare, imitaţie, canon, contrapunct dublu sau triplu. Aceste procedee tehnice se leagă nu o dată cu altele, de sorginte populară (isoane statice sau uşor mişcate). In Madrigalele pe versuri de Blaga - ca şi în marile lucrări vocal-simfonice din ultima perioadă -, tenta scriiturii polifonice se îmbogăţeşte cu tehnici ce ţ n de domeniul hetero-

4. D. P o p o v i c i, Muzica corală românească, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966, p.185.

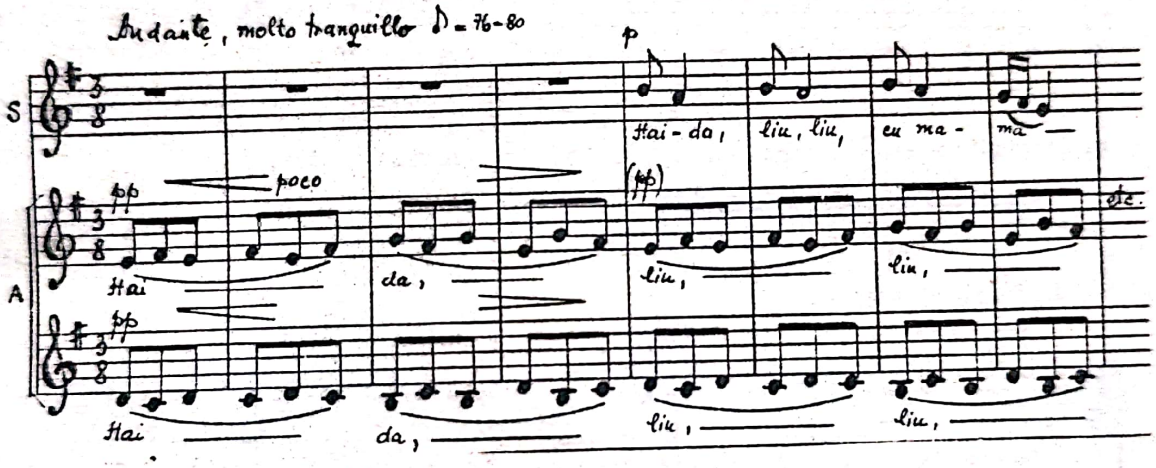
foniei. Toate acestea, îmbinate, constituie o paletă de mijloace tehnice de o mare bogăţie, din care autorul selectează în funcţie de necesităţile expresive.

1) Urmărind aspectele c o n t r a p u n c t ă r i i, se constată o multitudine de faze. Inveşmîntarea contrapunctică a melodiei date se realizează prin linii de contrast, în care predomină mersul treptat, unduitor.

Contrapunctul

- apare ca o linie oscilantă, contrastantă melodic şi ritmic,

Haida, liu, liu (caietul I)

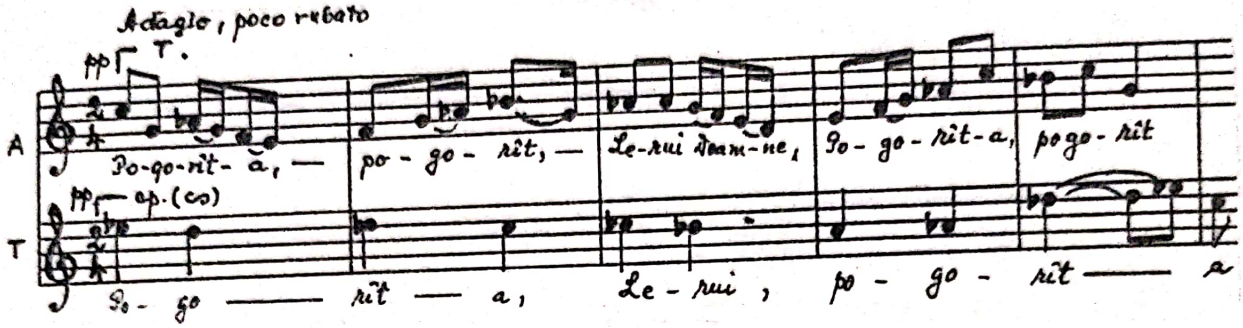


- realizează o complementaritate ritmică faţă de melodia conducătoare:

Liu, liu, lea (caietul I)

- se impune de obicei ca o idee de contrapunct obligat (Cs), caracterizat printr-un mers treptat diatonic sau, prin contrast, cromatizat,

Pogorît-a, pogorît (caietul III)



extinzîndu-se uneori la două voci, prin imitaţie,

Eu cu mîndra duce-m-aş (caietul I)

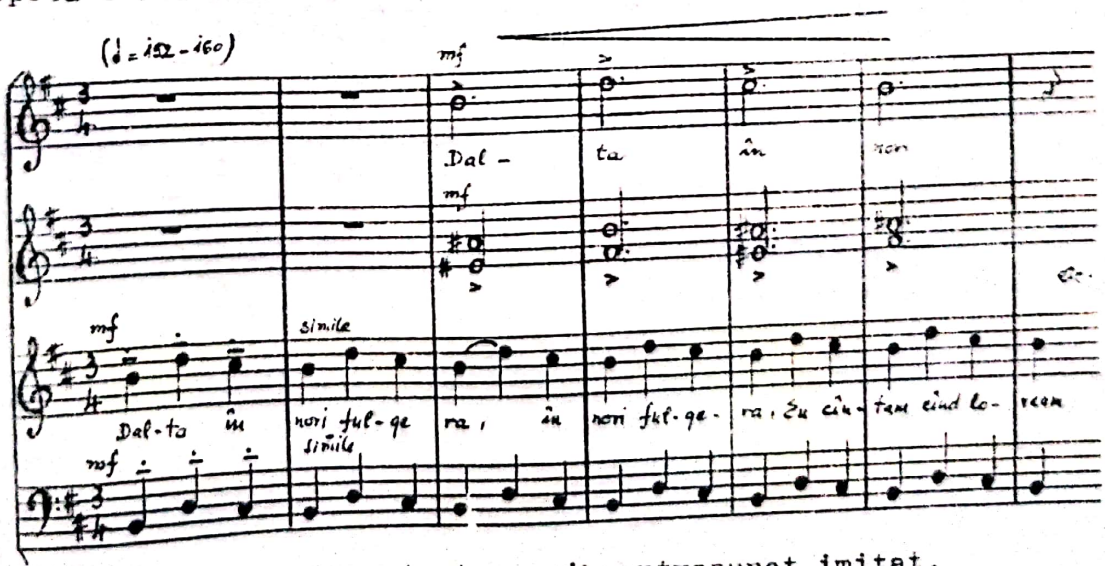
- se cristalizează în mixturi contrapunctice (îngroşarea unei linii melodice), care, datorită frecvenţei lor, pot fi considerate o adevărată figură de stil a autorului; ele pot fi dublaje de diferite grade (2-6 voci), tot aşa cum linia principală este expusă uneori, spre compensare, dublată sau chiar triplată în rostiri simultane, acordice,

Joc (caietul II)

- îmbracă haina unui contrapunct imitat, sub formă de melodie ritmizată și ușor mișcată,

Hora în cinci (caietul I)

sau, ca în expunerea celei de a doua idei tematice din Arhaisme, repetă o formulă melodico-ritmică de scurte dimensiuni,



- dobîndește importanța unui contrapunct imitat,

Lină melină, lerui melină (caietul III)

(a se vedea şi un exemplu citat anterior, din piesa Eu cu mîndra duce-m-aş)

sau se constituie într-un fundal-bloc, care - pe baze imitative - ajunge la dimensiunile coloristice ale unui c l u s t e r,

A cununii (caietul II, Poemul secerisului)

ori, în fine,

- se ramifică în mai multe straturi, subliniind importanţa factorului de contrast, ca în primul dintre cele Șase cîntece populare (La fereastră de uiagă).

Expresivitatea armonică derivă din mişcările contrapunctice, care sînt înrudite motivic fie cu idiomul tematic, fie cu o idee complementară, de contrast. Din studiul partiturilor corale rezultă că autorul utilizează în mod elaborat tehnicile de contrapunctare - de altfel, ca şi celelalte procedee polifonice -, urmărind obţinerea unui plus de interes pe plan vertical.

2) Scriitura imitativă dobîndeşte structural un loc central în paleta mijloacelor tehnice cu care operează compozitorul. Acoperind o întreagă tipologie, ea dezvăluie o măiestrie şi o virtuozitate neîntrecute.

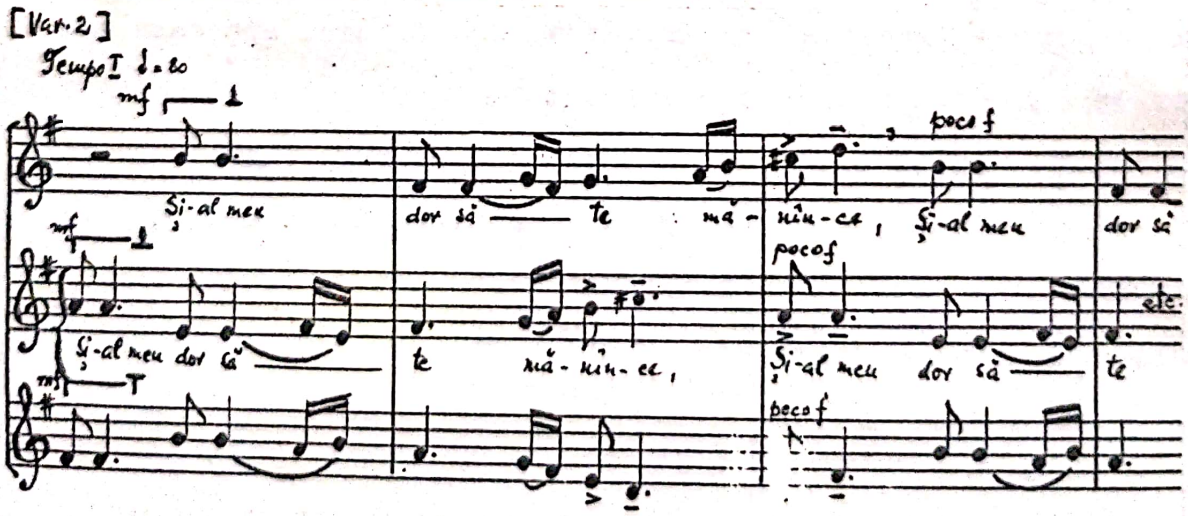
In prelucrările de folclor, prima expunere este de obicei simplă, fiind succedată de un lanţ de variaţiuni contrapunctice şi imitative care, urmărind conţinutul de idei al textului literar, ating un punct culminant - plasat central, spre final, sau chiar la finele lucrării, după caz. Autorul apelează mai rar la introduceri, care - aşa cum s-a văzut - pot fi concepute imitativ, vădind chiar o tendinţă de texturare (cvasi-cluster).

In jurul unei idei centrale, comentariul imitativ se realizează cel mai ades cu fragmente tematice; fenomenul poate fi plasat din punct de vedere al sistematicii între contrapunctare şi imitaţie:

Poruncit-a, poruncit (caietul III)

Rostirea unei idei melodice în stare directă şi, simultan, în oglindă se întîlneşte frecvent, în combinaţie cu o altă voce - de obicei integrată tematic:

Cîntă, cuce, limba-ţi pice (caietul I)



Alteori, augmentarea apare suprapusă stării ritmice reale:
Nainte-mi de curți (caietul III)

Privind schema desfășurării celor 8 variațiuni ale colindei Cesta-i junelasul, se observă importanța pe care o dobîndesc în procesul componistic cele două procedee amintite mai sus:

Vocea	Var. 1	2	3	4	5	6	7	8	coda
						var. pereche		nr. pereche	
T1					1	T / 1	1	:1	
T2				1	1 var.		T	:T augm.	
B1		T (frag.)	T	T augm. v.	T augm. v.	T	1	:T augm.	
B2	T	1	T	T	T	1	T	T	
		stretto	stretto			stretto	stretto		

Imitația în augmentare apare uneori în proporții neobișnuite: în nr.3 din Șase cîntece populare se întîlnește augmentarea în valori de patru ori mai mari, iar în colinda Pe cerul cu flori frumoase, începînd cu variația nr.4, tema apare lărgită la valori ritmice de opt ori mai mari.

O vădită predilecție a autorului pentru s t r e t t o reiese din numeroasele pagini care ilustrează o mare varietate în privința numărului și ordonării vocilor participante. Astfel, el se infiltrează și în subtilul cîntec de leagăn Haida, liu, liu, marcînd o culminație a expresiei,

așa cum își face prezența în numeroase alte momente. Piesele care deschid și închid Poemul secerișului (Adă apă la fîntînă și Cine duce cununa) sînt edificatoare în privința variabilității numărului de voci, a direcțiilor de imitație și a distanțelor intervalice, constituind veritabile modele și surse de învățătură în privința meșteșugului polifonic. Iată cîteva momente privite comparativ:

Cine duce cununa (caietul III)

[Var. 7] 3+3 voci

[Var. 8] 2+2 voci

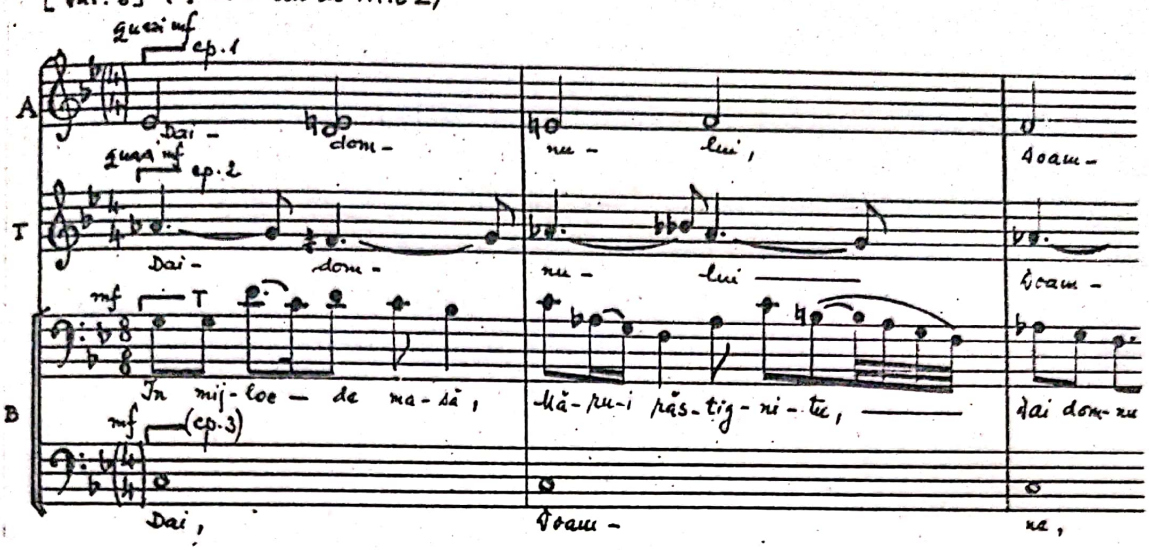
[Var. 9] 3+4 voci

[Var. 10] 6+4 voci

3) Contrapunctul dublu, triplu sau multiplu este prezent, de asemenea. In cadrul eşalonării etapelor-variaţiuni, se constată frecvent îmbinarea aceloraşi procedee polifonice în cîte două variaţiuni perechi. Raporturile interioare pot fi dublu-contrapunctice, ca în colinda Nainte-mi de curţi,

sau triplu-contrapunctice, cum se întîmplă în cazul asocierii temei cu un singur contrasubiect imitat (de pildă, în primele trei aliniate din piesa Cine-a făcut horile, din caietul I). Citătm şi un caz de construcţie în contrapunct cvadruplu, din colinda Fericean de elu (caietul III), unde tema va fi însoţită de două contrasubiecte, la care se adaugă pedala, ca un al treilea, cu care va evolua în continuare:

[Var. 6] (fără vocea de Alto 2)



unde ordinea DBCA devine BCAD.

Cu excepţia unei scurte secţiuni (imitative), cele trei strofe ale piesei Cine-a făcut horile (caietul I) sînt concepute în spiritul economiei unităţilor melodice, după cum reiese din rezumatul grafic:

var. 1	2	3
T, cp, cp	cp, cp, T	a: T, ⊥, ⊥ ; b: cp, T, cp
mi	la	mi

In structura cîntecului de leagăn Haia, haia se suprapun, asemenea unui quodlibet, trei melodii diferite; de-a lungul celor nouă momente ale formei, ele se imită şi se suprapun, după cum arată graficul de mai jos, demonstrînd ingeniozitate în tratarea polifonică a materialului. Relaţiile triplu- şi multiplucontrapunctice sînt evidente.

vocea \ var.	a	b	c	d	e	f	g	h	coda
I	-	-	-	-	-	2	-	1	2 vocal
II	-	-	-	1	2	-	1	2	liber
III	3	1	1 inv.	3	-	1 inv.	3	1 inv.	3 augm
IV	-	3	1	1 inv.	1 inv	3	2	3	1
V	-	-	3	-	3	1 inv.	2 inv.	2 rar.	2

4) Alte procedee evoluate de scriitură, derivate din principiul imitaţiei, demonstrează ponderea acesteia:

- Imitaţia canonică îşi face apariţia nu numai într-un fundal contrapunctic (ca în cîntecele A cununii sau Colo sus pe după lună), ci şi ca mijloc de dezvoltare tematică (Adă apă la cunună). Se constată frecvente îmbinări cu stretto-ul.

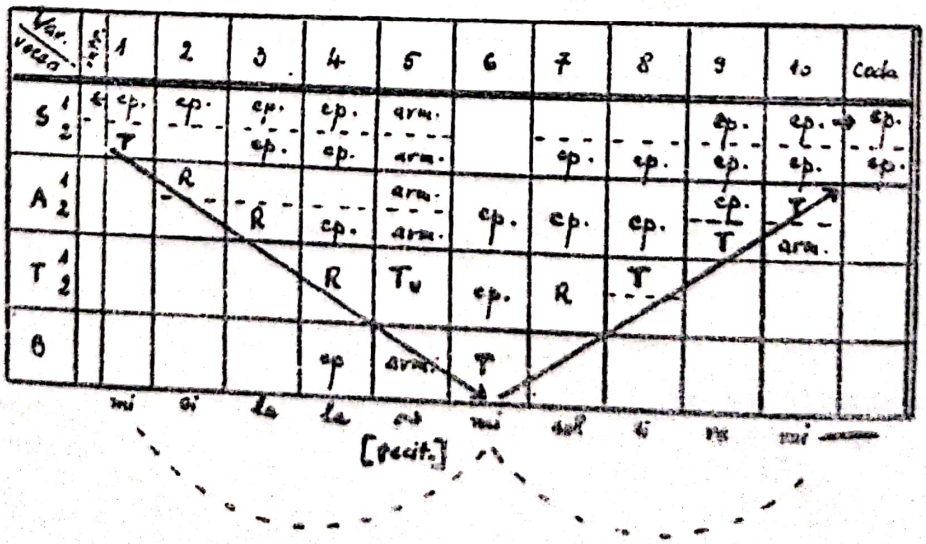
- Canonul acoperă extensia unei întregi piese - Abu, abu, abua (caietul I) - realizată etajat, cu următoarea structură:

1 2 3 4 5
1 2 2 4 5
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5
1 2 3 4 5

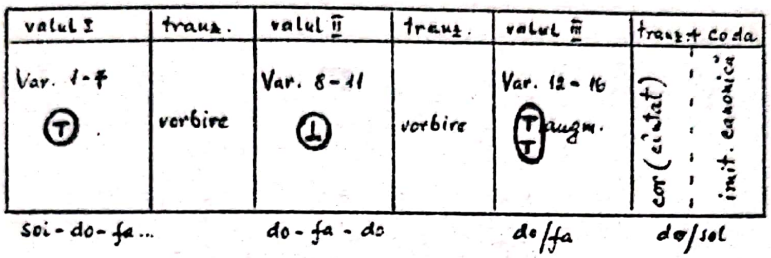
unde toate cele cinci melodii sînt înrudite; diagonala care traversează piesa de la un capăt la celălalt dă un sens de simetrie perfectă (ca într-un romb) discursului muzical, care creşte de la 1 la 5 voci şi descreşte simetric.

- Fugato-ul apare ca segment al formei, fie într-o secţiune de început, îmbinînd imitativ cîteva variaţii scurte, fie în centrul unei lucrări, aşa cum întîlnim în momentul „Uite-l, măi, că parcă-i minge" din poemul Nunta ţărănească.

- In ce priveşte fuga, este de semnalat că unele prelucrări pot fi considerate global ca similare acestei forme; astfel este cazul celor 12 colinde din caietul III, care se apropie foarte mult de conceptul de fugă prin valurile succesive de elaborare contrapunctică. Autorul găseşte modalităţi ingenioase de structurare a formei. Iată, de pildă, rezumatul colindei Colo josu, mai din josu, care reflectă sensul simetric de creştere şi descreştere a registrelor şi a numărului de voci, pînă la revenirea la starea iniţială:



O cu totul altă structură se degajă din colinda Nainte-mi de curți, construită din trei valuri de elaborare contrapunctică, dedicate temei în stare directă, în oglindă și în augmentare, legate de episoade tranzitive vorbite:



Tendința autorului de a găsi noi modalități de organizare tonală (modală) a expunerilor tematice - așa cum se observă și în fuga coral-simfonică din Balada steagului sau în fuga orchestrală din oratoriul Mioriția (cu eșalonări de cvinte descendente[5]) - se conjugă cu aceea de structurare originală a întregii forme de fugă pe baza alăturării mai multor etape, crescînde din punct de vedere al densității lor polifonice, ca valuri de elaborare, reducînd la minimum posibil materialul episodic.[6]

Dacă utilizarea tehnicilor polifonice de sorginte clasică amintite pînă aici are uneori o ușoară nuanță arhaizantă, pledînd pentru o echilibrată ancorare în tradiția marii muzici din toate timpurile, nu este mai puțin demn de relevat că autorul îmbină aceste tehnici cu altele mai noi. Continua preocupare pentru împrospătarea mijloacelor este evidentă de la ciclu la ciclu, curbînd armonios și logic linia stilistică anunțată cu patru decenii în urmă.

5) Procedee polifonice de factură folclorică, populară, compatibile cu atributele intonațiilor melodice, se referă la mixturi, isoane și heterofonii - în multe cazuri îmbinate între ele.

a) Tehnica de mixturi, practicată intens de autor - chiar și în contrapunctări și imitații - dobîndește o coloratură fol-

---

5. O cale în acest sens a fost deschisă de către B. B a r t ó k, în Muzica pentru coarde, celestă și percuție, unde ordinea de cvinte se desprinde radial dintr-un centru, pe două pante contrare ca direcție.

6. Exemplul bachian W.Kl.II/Mi devine pentru muzicianul secolului al XX-lea plin de semnificații.

clorică atunci cînd se referă la dublarea în octave a melodiei (voci de femei şi voci de bărbaţi). Ipostează aparte dintr-un mai lung şir de îmbinări polifonice (prezentări imitative în mişcare directă sau în oglindă, mixturi de terţe sau decime, mixturi de acorduri), această fază apare în cîteva cazuri, dintre care semnalăm variaţiunea a patra a colindei Lină, melină:

Frumuseţea exemplului constă şi în contrastul izbitor dintre simplitatea expunerii melodice, dublată în octave, şi stretto-ul pe care îl realizează, la rîndul lor, mixturile contrapunctice, în cealaltă pereche de voci. Pe de altă parte, contrastul este aprofundat prin polimetria realizată între cele două planuri.

In Doină (caietul II), expunerea separată a aceluiaşi material la vocile de bărbaţi şi apoi la cele de femei (tot în octave) conduce spre un moment de sinteză, în care mixturile melodice se suprapun celor ale vocilor acompaniatoare.

Frecventele mixturi de cvarte sau cvinte, utilizate în plan tematic sau în subsidiarul contrapunctic (a se vedea şi între exemplele precedente) au aceeaşi filiaţie folclorică, întrucît fac referire la unele instrumente sau la unele practici din folclor.

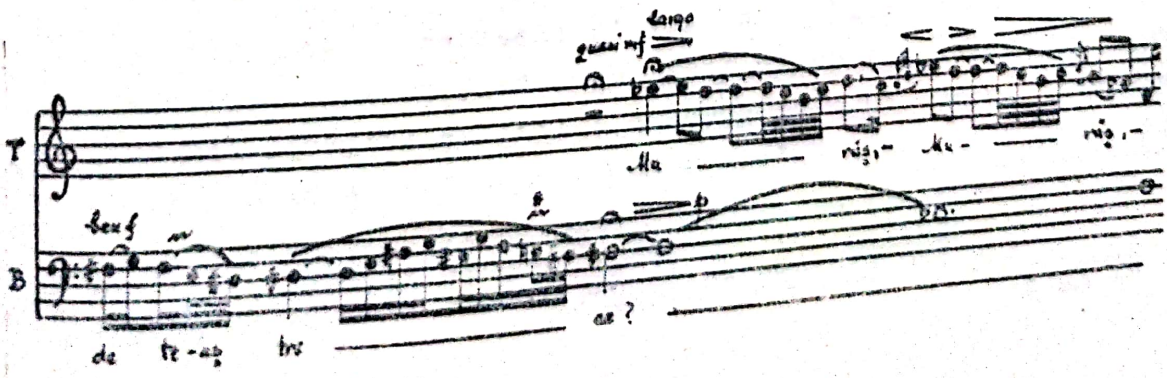
b) In acelaşi sens de derivaţie apar isoanele (pedalele), cu rol armonic determinant; datorită caracterului lor relativ static, sînt utilizate fie în momentul expozitiv, fie în cel final, avînd deci funcţii diferenţiate. Tratarea solo-ului din

cîntecul de leagăn Haida,liulea, puişor (caietul I) înseamnă adăugarea treptată a trei voci-pedală care vor avea însă o evoluţie prin mişcări la sunetele alăturate, cu sens armonic înnoit. Intrucîtva asemănătoare este desfăşurarea Cîntecului cununii (din Poemul secerişului). Procedeul se leagă de aşa-zisa armonie de deplasare,

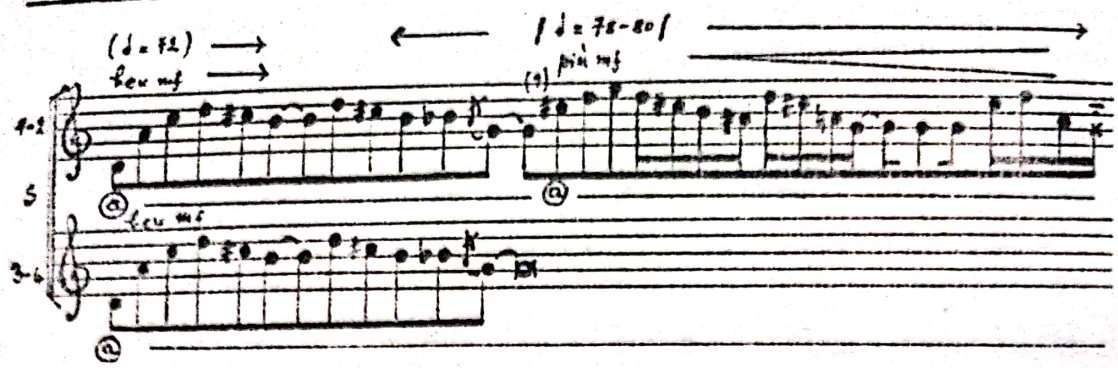
Doină

sau, în momente de scriitură la două voci, - de heterofonie:

Egloga I



La curţile dorului (madrigal)



c) In fine, scriitura heterofonică, faţă de care autorul se apropie din ce în ce mai des în ultima perioadă de creaţie[7], începînd cu Simfonia a V-a. De la o primă privire asupra celor Trei madrigale pe versuri de L.Blaga - La curţile dorului se constată modul diferenţiat de abordare a acestei scrieturi, care nu repetă nici experienţa enesciană, nici modalităţile heterofonice ivite în creaţia generaţiilor mai tinere (Şt.N i c u l e s c u, M.M o l d o v a n, C.Ţ ă r a n u, V.H e r m a n, ci îşi croieşte o cale proprie.

In esenţă, în scriitura corală a lui S.Toduţă, heterofonia apare legată de două aspecte:

- în legătură cu exprimarea cvasi-melodică, prin întărirea ori diminuarea tentei, prin ornamentări sau opriri ale fluxului melodic la una dintre voci, ca în momentul ilustrat de exemplul precedent, care continuă astfel:

- în legătură cu o subtilă ţesătură contrapunctică în care se îmbină mai multe idei melodice înrudite, derivate din aceeaşi plasmă, cu microprocese imitative (directe sau inverse), ca o însumare a mai multor momente amintite la primul tip:

7. Preocupări de acest gen sînt însă evidente încă din balada-oratoriu Miorița, datată 1958, unde se întîlnesc titluri ca Eterofonia sau Misture ed Isone, plasate alături de Ricercar şi Fuga.

La curţile dorului

Pline de interes apar procedeele heterofonice din scriitura instrumentală, în tempouri mişcate, ca în Concertul nr.2 pentru coarde.

Desigur, alături de procedeele tehnice descrise, trebuie semnalate şi alte detalii de scriitură care atestă deschiderea spre nou. Cu mult simţ de discernămînt este tratată problema densităţii polifonice. Departe de orice stereotipie, aproape fiecare lucrare aderă la principiul diversităţii: registrul combinatoriu se întinde de la 1 la 10 voci - cu predominanţă în jurul a 5-6 voci -, prin divizări, uneori spectaculare, care determină şi gradul de accesibilitate al pieselor. Coloritul sonor este divers şi datorită destinaţiei variate a lucrărilor: pentru cor de voci egale, de femei sau bărbăteşti, ori mixt.

Metrica, extrem de diversă, se îmbogăţeşte cu principiul polimetriei (cuplat adesea cu polimodalismul), care aduce un plus de interes prin ordonările interioare, ca în colinda Fericean de elu ($\frac{8}{8}$ suprapus cu $\frac{4}{4}$); polimetria este prezentă şi atunci cînd nu e marcată cifric, ci rezultă dintr-o grafie specifică:

Lasă-mă, dorut, mai lin (caietul I) - polimetrie între temă şi contrapunctul mixturat

In grafia polifonică, lipsa barei de măsură (ca în Egloga I sau madrigalele din ciclul La curţile dorului) ori înlocuirea ei cu bara punctată, orientativă, devin sugestive sub aspect interpretativ. Indicaţiile „molto rubato" din primul madrigal sau „salmodiando" din Arhaisme (prima secţiune) sînt iarăşi edificatoare asupra intenţiilor expresive.

Pe de altă parte, introducerea vorbirii alături de intonaţia corală înseamnă un mijloc de contrast şi de gradaţie în scrisul polifonic. In colinda a cincea (Nainte-mi de curţi), pentru mai rapida desfăşurare a textului literar, apar două incizii de rostire ritmizată şi polifonizată, din care redăm : una:

cealaltă, introdusă înainte de urarea finală, este o polifonizare - tot fără bară de măsură - pe un acord uşor modificat, pe textul

refrenului.

La cele de mai sus se adaugă efecte de percuţie care se suprapun intonaţiei corale: bătăi din palme sau bătăi din călcîi (în podea), ca în piesa Mîndruţu care te lasă din caietul Sase cîntece populare.

Văzută în ansamblu, creaţia corală a lui Sigismund Toduţă reprezintă nu numai o valoare de sine stătătoare, ci şi una simbolică, pentru că ea „a creat şcoală, înrîurind o pleiadă de compozitori pe care exemplul său i-a chemat să dea compoziţii pentru cor din cele mai interesante" (Vasile Herman)[8]. Consecvenţa idealului estetic al autorului şi meşteşugul său neegalat, întrupate în opuri perene, i-au asigurat un loc de prin ordin în cultura muzicală românească.

La polyphonie dans la création chorale de Sigismund Toduţă

Dan Voiculescu

Résumé

Par dimension et valeur, la création chorale de S.Toduţă occupe une place centrale dans la musique roumaine contemporaine. Elle fait partie de la vision esthétique, stylistique et de langage de l'auteur qui est exprimée aussi dans les oeuvres symphoniques ou instrumentales. A la base de l'écriture chorale a cappella se trouvent les mélodies populaires ou des entonation en esprit populaire, qu'il remanie employant des techniques évoluées d'écriture, vues par une filière néoclassique de nuance néorenascentiste et néobaroque, enrichie les dernières années par des techniques hétérophoniques. Les remaniements polyphoniques de la chanson populaire - telles qu'elles se reflètent dans les quatre cahiers publiés - sont constitués des chaînes de variations harmoniques et polyphoniques (les mouvements polyphoniques déterminent des harmonies pleines d'intérêt et d'originalité) qui passent par différentes phases de contrepoint, imitation, canon, contrepoint double ou multiple, aboutissant (dans les „colinde" du III-e cahier) au degré d'organisation et à la tenue de la fugue. Ces procédés techniques s'entrelacent avec des procédés d'origine populaire - mixtures d'octaves, pédales, hétérophonies - surtout dans les madrigaux de date plus récente sur les vers de Lucian Blaga (1978).

8.V.H e r m a n, Sigismund Toduţă, în rev. Muzica, nr.6/1965, p.28.

Die Polyphonie in Sigismund Todutăs chorischem Schaffen

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Das chorische Schaffen S.Todutăs behauptet durch seine Dimensionen und seinen Wert einen zentralen Platz in der rumänischen Musik der Gegenwart. Es gliedert sich in die ästhetische, stilistische und musiksprachliche Auffassung des Komponisten ein,so wie diese auch in seinen symphonischen oder instrumentalen Werken zum Ausdruck kommt. Dem A-cappella-Tonsatz werden Volksmelodien oder Intonationen mit folkloristischem Anklang zugrundegelegt, die der Komponist mit höheren Satztechniken verarbeitet, die dem Neuklassizismus neurenaissance- und neubarockhafter Prägung verhaftet sind und die er in den letzten Jahren mit heterophonen Techniken bereichert. Die mehrstimmigen Bearbeitungen des Volksliedes - wie sie sich in den vier edierten Heften darstellen - setzen sich aus einer Folge von harmonischen und polyphonen Variationen zusammen (die mehrstimmigen Bewegungen bewirken interessante und originelle Harmonien),die verschiedene Phasen der Kontrapunktierung, der Imitation, des Kanons, des doppelten oder dreifachen Kontrapunkts durchmachen, um (in den Colinden des IV. Heftes) zum Grad der Gestaltung der Fuge zu gelangen. Diese technischen Verfahren werden mit anderen, folkloristischen Ursprungs verbunden - Mixturen von Oktaven, Orgelpunkten, Heterophonien -, die besonders in den kürzlich komponierten Madrigalen auf Verse von Lucian Blaga (1978) in Erscheinung treten.

Polyphony in the choral creation of Sigismund Todută

Dan Voiculescu

Summary

Through dimmensions and value, S.Todută's choral creation holds a central place in Romanian contemporary music. It frames itself in the author's aesthetic, stylistic and language vision, as well as it is expressed in the symphonic or instrumental works. At the basis of the choral a cappella writing lie the folk melodies or intonations in their spirit, which the composer works out with developed writing techniques, viewed through a neoclassical way of a neo— Rennaissance and neo-Baroque tinge, enriched within the last years with heterophonic techniques. The polyphonic taking over of the folk song - in the way it is reflected in the four published copybooks - are made out of chains of harmonic and polyphonic variations (the polyphonic movements determine harmonies full of interest and originality), which pass through different stages of counterpointing, imitation, canon, double or multiple counterpoint, reaching (in the carols in copybook III) the degree of orga-

nization and bearing of the fugue. These technical devices blend with others, of folk origin,- mixtures of octaves, pedal points, heterophonies -, especially in the recent madrigals on Lucian Blaga's verses (1978).

Scanned with OKEN Scanner

VARIAŢIUNILE PE OSTINATO IN CREAŢIA LUI SIGISMUND TODUŢĂ

Hans Peter TÜrk

Departe de o atitudine arhaizantă, de o „nostalgie a trecutului"[1], prezenţa unor principii arhitectonice proprii Barocului şi Clasicismului în unele dintre lucrările lui S. T o d u ţ ă, se înscrie ca un complex de intenţii artistice cu sensuri multiple. Intr-o primă accepţiune, valenţele constructive ale tradiţiei muzicale europene sînt valorificate sub semnul creării contrastelor, în lucrările compuse ca succesiune de imagini autonom constituite (Balada steagului, Miorita, Horea), în spiritul celor afirmate şi de A l b a n B e r g în legătură cu opera sa Wozzeck[2]. Asemănător cazului Wozzeck, reluarea formelor sau tehnicilor proprii unor epoci anterioare formează şi la Toduţă doar una dintre coordonatele concepţiei sale estetico-filozofice asupra responsabilităţii creatorului de artă în epoca noastră. Dacă Berg îmbină elementele tradiţiei cu tehnica serială sau cu metode de raţionalizare ale discursului muzical izvorîte din sugestiile acestei tehnici (invenţiuni pe un sunet, pe un ritm, pe un acord ş.a.), Toduţă valorifică acele sugestii pe care i le poate furniza inepuizabilul melos popular românesc (Eterofonia, Aulodia, Misture ed Isone din Miorita,

---

1. „Am observat că la toţi compozitorii de după Bach se manifestă, din cînd în cînd, o nostalgie după stilul contrapunctic, astfel încît aceştia scriu fugi şi alte lucrări similare. Şi eu resimt, uneori, dorinţa fierbinte de muzică tonală, şi, în astfel de momente, cedez acestei înclinaţii. A compune înseamnă, de fapt, a da glas unei dorinţe lăuntrice". (A. S c h ö n b e r g, Ausgewählte Briefe, B.Schott's Söhne, Mainz, 1958, p.267; scrisoare către J.R u f e r, din 25.V.1948).

2. „ (...) tendinţa de a obţine varietate (...), de a asigura diferitelor scene o unitate constructivă, concepîndu-le în tiparele unor forme muzicale precis determinate". (A. B e r g, prelegerea despre Wozzeck din 1929, publicată în: H. F. R e d l i c h, Alban Berg. Versuch einer Würdigung, Universal-Edition, Wien-Zürich-London, 1957, p.315).

precum şi o constantă axare a discursului pe un modalism cromatic). Iată, deci, cea de-a doua accepţiune, definitorie pentru viziunea artistică a compozitorului: un dialog permanent şi viu între cultura muzicală naţională şi cea universală, ce se ridică, graţie unui meşteşug componistic impresionant, la rangul de sinteză personală.

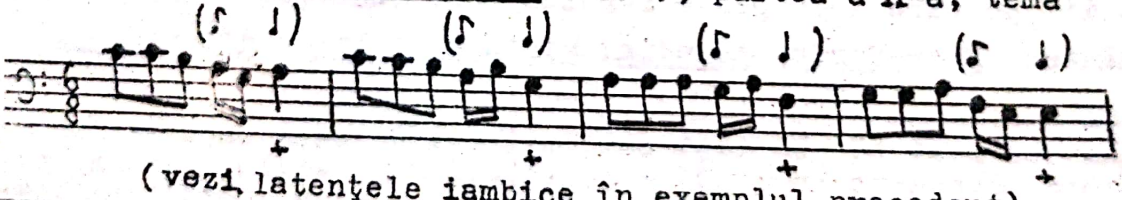
Ca autor al unui studiu exhaustiv despre variaţiune în Baroc[3], predilecţia lui Toduţă pentru această formă de elaborare se îmbină cu valorificarea creatoare a rezultatelor investigaţiilor analitico-teoretice. Aluzia (intenţionată) la diferitele tipuri de variaţiune pe ostinato, sau chiar la anumite lucrări reprezentative ale genului, se relevă deja i n n u c e prin particularităţile temelor.

Passacaglia pentru pian - unicul ciclu variational de sine stătător din creaţia lui Toduţă - permite subînţelegerea, în cadrul temei, a unei înrudiri ritmice (pulsaţia iambică) şi, în parte, şi intonaţionale, cu tema Passacagliei în do minor BWV 582 de B a c h[4]:

Ex.1 Passacaglia pentru pian (1943), tema

Tema părţii a II-a din Sonatina pentru pian, precum şi cea a părţii a 5-a (Oiţă bîrsană) din oratoriul-baladă Miorita includ în liniile lor melodice declarat modale osatura „basului de ciaconă" - tetracordul eolic descendent, deschis armonic prin cezură pe sunetul său final:

Ex.2 Sonatina pentru pian (1950), partea a II-a, tema

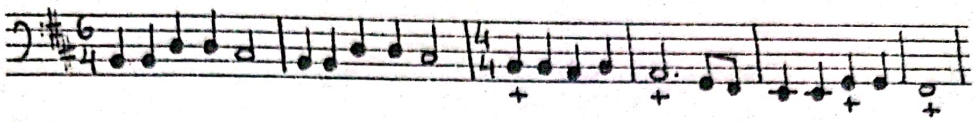


(vezi latenţele iambice în exemplul precedent)

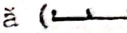
3. S. T o d u ţ ă, Formele muzicale ale Barocului în operele lui J.S.Bach, vol.3, Ed.muzicală, Bucureşti, 1978.

4. Structura modală, ritmică, precum şi intonaţiile folclorice ale acestei teme sînt evidenţiate mai pe larg în studiul Passacaglia pentru pian de Sigismund Todută, semnat de R. O a n a - P o p (Revista Muzica, nr.11/1975, pp.20-22).

Ex.3 Miorița (1958), partea a 5-a, Oiță bîrsană, Passacaglia, tema



Probînd însușirile constructive ale „basului de ciacconă" în cadrul unui limbaj modal-cromatic aflat la distanța de două secole de cel al „perioadei basului general", se confirmă încă o dată afirmația lui R. O p p e l, potrivit căreia „temele elementare, ca tema noastră tetracordală,(...) sînt atemporale"[5].

Dacă temele înainte citate[6] prezintă ideea de ostinato în sfera instrumentală, tema Passacagliei din Balada steagului[7] este concepută în vederea realizării unui ostinato vocal. Structura ei tetracordală se orientează înspre o deschidere armonică similară cu cele două teme de mai sus, iar latențele „basului de ciacconă" se întrezăresc acum în varianta dorică () :

Ex.4 Balada steagului (1961), partea a 5-a, Passacaglia, tema

Partea a 4-a, Ostinato, din Concerto per strumenti a fiato e batterie[8] nu se axează pe o „temă" în sensul exemplelor precedente, ci aderă la o m a n i e r a d i c o m p o r r e ce aduce o continuă metamorfozare a unor „unități elementare (pes, tri-,

5.R. O p p e l, Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten, în: B.J., 1918, p.112, citat din S.Toduță, op.cit., vol. 3, p.118.

6.S-ar mai putea adăuga și tema părții a III-a din Simfonia a III-a „Ovidiu" (1957), dar acest final a fost retras de către compozitor, astfel încît partitura tipărită conține doar două părți.

7.Succesiunea părților: Introduzione-Recitativo-Variazioni-Passacaglia-Fuga (dublă).

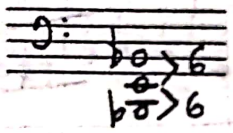
8.Succesiunea părților: Intrada-Caccia-Recitativo-Ostinato-Finale.

tetra-, hexacord)"[9], decupate din iniţiala juxtapunere a două tetracorduri ascendente. Intreaga ţesătură muzicală este cuprinsă de dezvoltarea acestei idei.

Ex.5 Concerto per strumenti a fiato e batterie (1970), Ostinato

In fine, tema părţii a 14-a - interludiu orchestral al instrumentelor de suflat - din oratoriul Pe urmele lui Horea[10] se constituie într-o mixtură, ce divide simetric intervalul octavei în superpoziţia a două tritonuri:

Ex.6



Cele patru sunete ale temei ostinato provin din magma germinativă a întregii lucrări (un cromatism repliat, prezentat de corni ca i n c i p i t -ul oratoriului), atît din permutaţia sunetelor (2-3-1), cît şi din prima transformare ornamentală a celulei iniţiale (Fg.,). Repetările temei într-o obsedantă mişcare „rotativă" evocă, totodată, simboluri caracteristice Barocului, prin care se exprimă durerea sau disperarea în faţa morţii (c h i a s m u s sub forma unui „B-A-C-H" transpus, fragmentul unui l a m e n t o - B a s s,)[11];

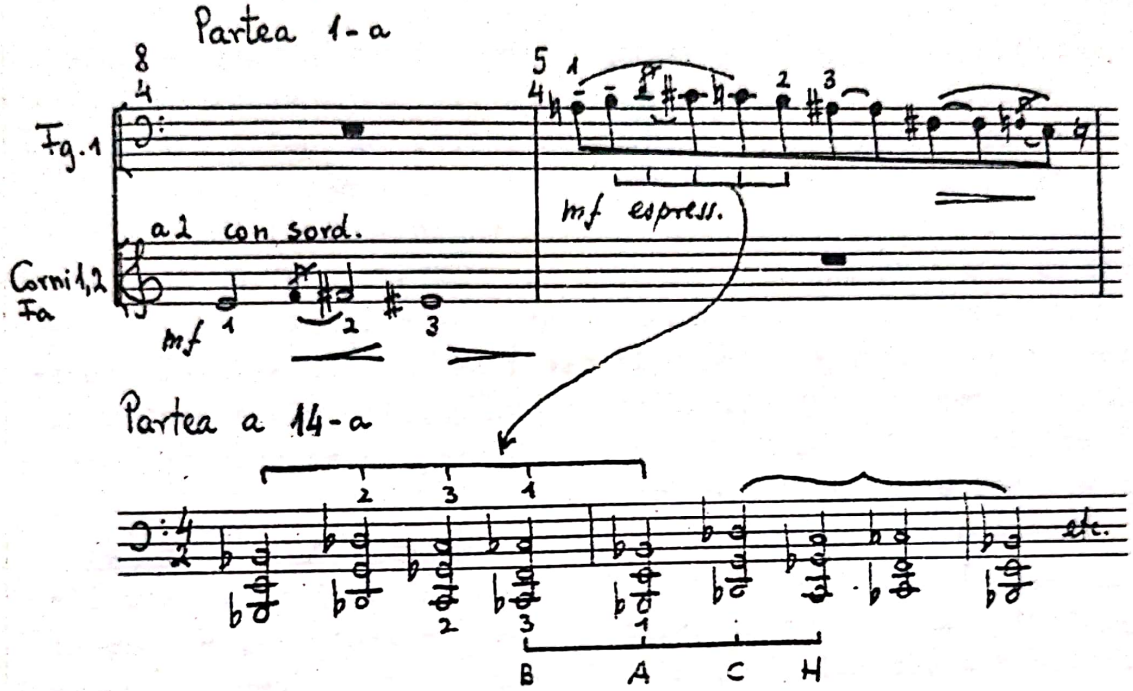
---

9. S.T o d u ţ ă, op.cit., p.29 (despre Ground-ul virginaliştilor englezi).

10. In cadrul oratoriul, acest Ostinato urmează cuvintelor lui Horea: „Ca să sfarme temniţa şi să-mi rupă cătuşa".

11. Despre c h i a s m u s, vezi mai pe larg: S.T o d u ţ ă, op. cit., vol.2, pp.426-427, iar despre l a m e n t o - B a s s: ibid., vol.1, pp.106-107; vol.2, pp.428-429; vol.3, pp.29, 100-101.

Ex.7 Pe urmele lui Horea (1978), partea a 14-a



Construcţia variaţiunilor pe ostinato în creaţia lui Toduţă vizează în primul rînd o arhitectonică muzicală, direcţionată într-o judicioasă gradaţie înspre un punct culminant. Gradul de tensiune interioară a etapelor cumulative se află în dependenţă de funcţia variaţiunilor în contextul întregului edificiu sonor, precum şi în corelaţie cu textul literar (Balada steagului, Miorita, Horea).

In Sonatina pentru pian (partea a II-a), amplitudinea gradaţiei este menţinută în acele limite pe care le poate impune o parte lentă a unei sonatine. Expresia delicată a acestei părţi, sprijinită mai ales pe registrul mediu şi acut al instrumentului, cizelează gradaţia doar prin densitatea crescîndă a facturii (mixtură de octave, 2-3-4-5 voci), pe cînd planul dinamic păstrează discreţia nuanţelor reţinute (pp, p, mp, mf; izolat, cu semnificaţii exclamative, şi f). Grupajul segmentelor schiţează un tipar morfologic tristrofic (ex.8 a).

Passacaglia pentru pian este concepută în spiritul realizării unei culminaţii finale (ex.8 b), cu „accente apoteotice"[12].

12.R. O a n a - P o p, op.cit., p.26.

Complexitatea lucrării se afirmă prin mijloacele diferenţiate de intensificare treptată a tensiunii (factură, acuplări de registre, diversificare ritmică, accelerarea tempoului ş.a.), cît şi prin plăsmuirea unor expresii sonore aflate sub semnul contrastului. Ideea variaţiunii polifonice pe ostinato se îmbină aici cu cea a variaţiunii de caracter, fără a exclude însă şi anumite aspecte ale variaţiunii ornamentale (în final). Sinteza celor mai valoroase tradiţii ale tehnicii variaţionale în această lucrare îşi dezvăluie dimensiunea prin prisma unei viziuni originale, într-un stil personal puternic ancorat în cele mai autentice expresii ale melosului românesc.

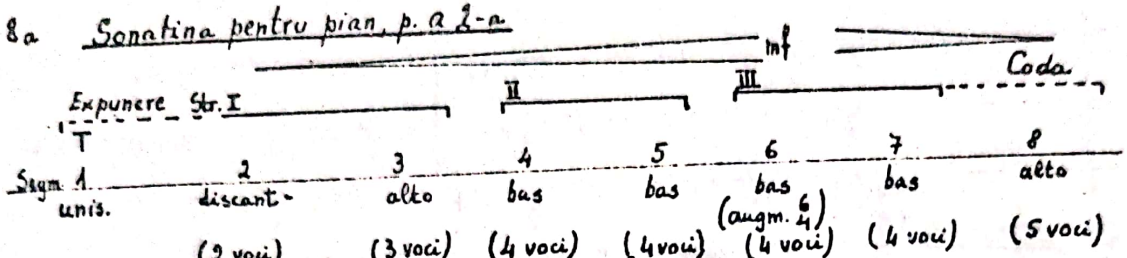
Principalul promotor al evoluţiei Passacagliei din Balada steagului îl constituie corul, iar factorii de bază în acumularea tensiunii sînt amplificarea treptată a facturii, precum şi mijloacele gradaţiei polifonice (s t r e t t o tematic, suprapunerea r e c t u s - i n v e r s u s a temei în mixturi). Dezvoltarea polifonică a temei precum şi mutaţiile acesteia în alte zone tonal-modale (în funcţie de a m b i t u s u l vocilor corale, predominînd relaţiile de cvintă-cvartă) afirmă şi o vădită aluzie la spiritul fugii (ex.8 c). In binomul Passacaglia - Fuga (dublă), passacagliei îi revine aici rolul de a proba însuşirile constructive ale monotematismului[13], pe cînd abia fuga va introduce un nou relief, prin perspectiva contrastului, a bitematismului.

Partea a 5-a (tenor solo + orchestră) din oratoriul-baladă Miorita atinge culminaţia în două valuri, unde ideea de tensiune-relaxare-tensiune se materializează în dobîndirea gradată (cromatică) a registrului acut, deasupra prezenţei invariabile a temei (diatonice) la bas (ex.9 a). Linia tenorului este întreţesută în arhitectonica severă asemenea unui fir ondulat (rînduri melodice de tip doinit, v.ex.16 a), simbolizînd elementul subiectiv încadrat într-o desfăşurare ce tinde în mod legic spre deznodămîntul tragic final („...şi de-a fi să mor...").

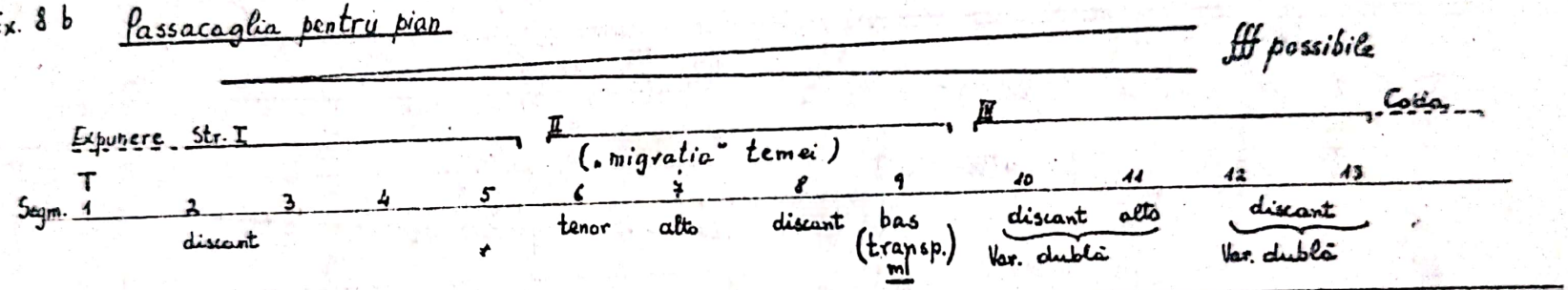
13. Intregul complex contrapunctic are la bază elemente decupate din temă, astfel încît s-ar putea vorbi şi despre un fel de „Ostinato-fugă".

Scanned with OKEN Scanner

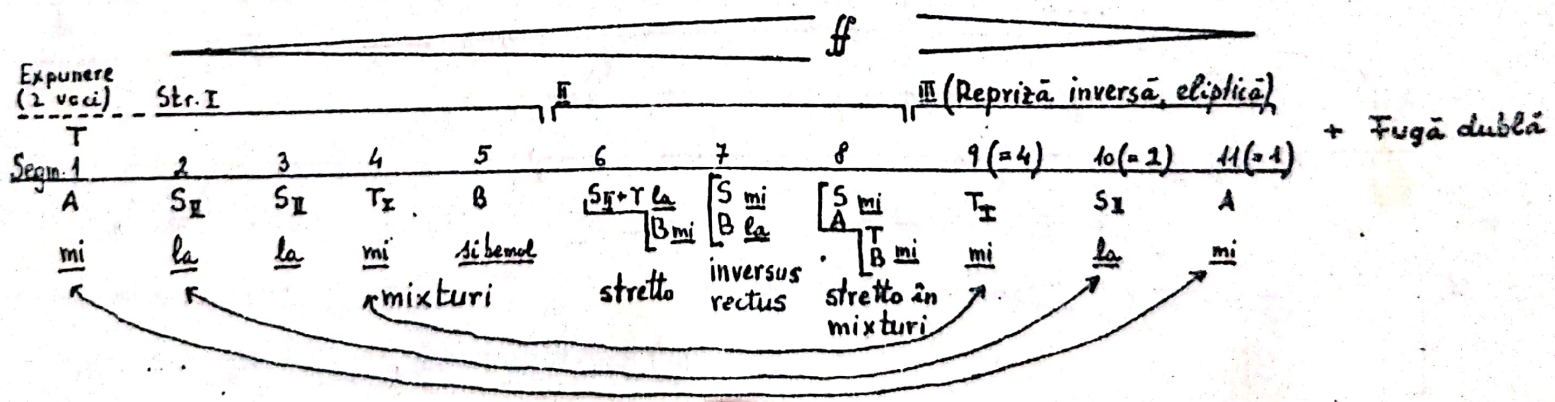
Ex. 8a Sonatina pentru pian, p. a 2-a



Ex. 8 b Passacaglia pentru pian

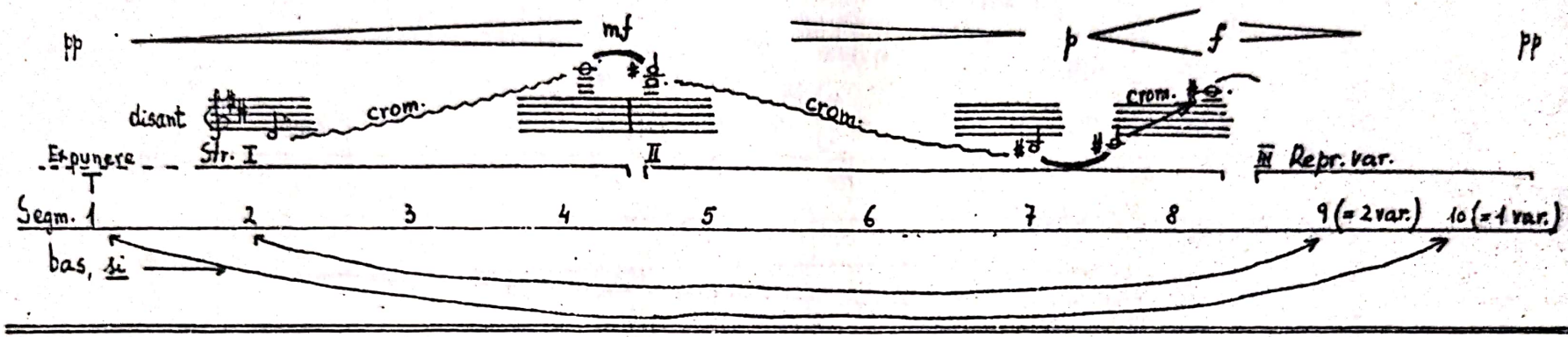


Ex. 8 c Balada șteagului, p. a 5-a (Passacaglia)

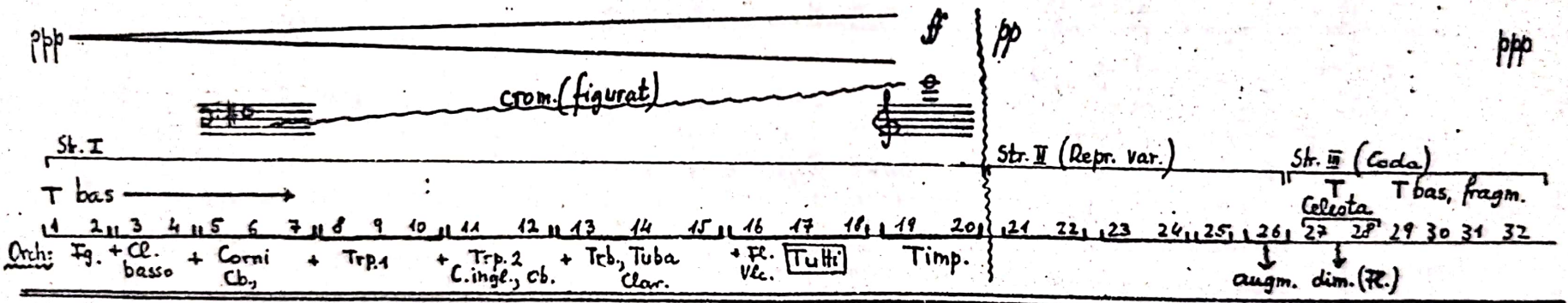


Scanned with OKEN Scanner

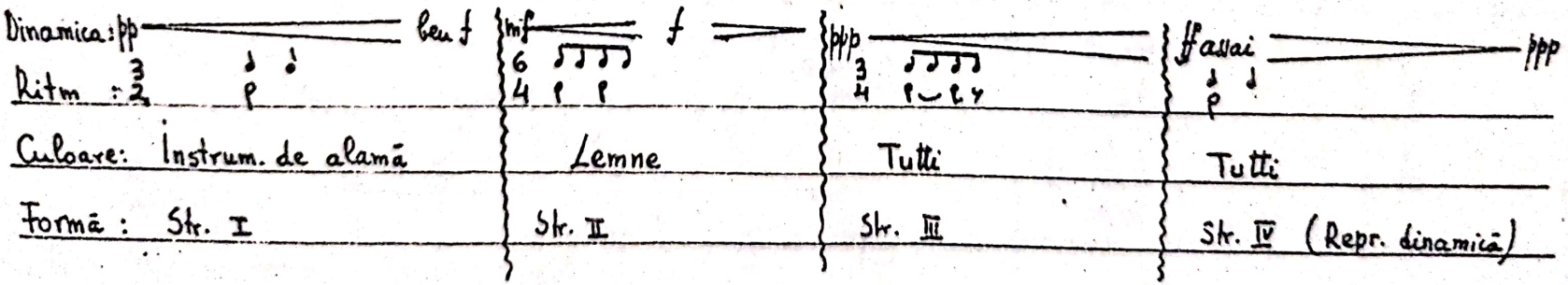
Ex. 9 a — Miorița, p. a 5-a, „Oiță bîrsană", Ten. + Orch. (Passacaglia)



Ex. 9 b — Horea, p. a 14-a, Suflători, Vlc., Cb., Perc.



Ex. 9 c — Concerto per strumenti a fiato e batterie, p. a 4-a (Ostinato)



Ostinato-ul instrumental din Horea, avînd la bază o temă relativ scurtă, se îndreaptă printr-un singur val de creştere spre culminaţie. Similar Passacagliei din Miorita, ascensiunea cromatică formulează traiectoria ascendentă (ex.9 b), corelată şi cu alte mijloace de gradaţie (amplificarea facturii, diversificare ritmică ♩ → ♪♪♪, accelerarea tempoului ♩= 42-44→♩=62). Contrapunctarea îşi extrage materialul sonor din magma germinativă iniţială şi, deci, şi din substanţa intonaţională a temei.

Printre numeroasele particularităţi de elaborare ale variaţiunilor pe ostinato în lucrările lui Toduţă,cîteva se afirmă cu o pondere deosebită. Printre acestea se numără în primul rînd o declarată tendinţă de a dezvolta comentariul polifonic al variaţiunilor din însăşi substanţa temei. Fenomenul a fost sesizat deja în Passacaglia pentru pian[14] şi poate fi privit ca fiind o sugestie provenită din creaţia lui Bach[15]. Procedeul este aplicat cu o consecvenţă maximă în Passacaglia din Balada steagului, unde, de la prima enunţare a temei într-o bicinie

Ex.10 Balada steagului, Passacaglia

şi pînă la ampla culminaţie cu tema în stretto

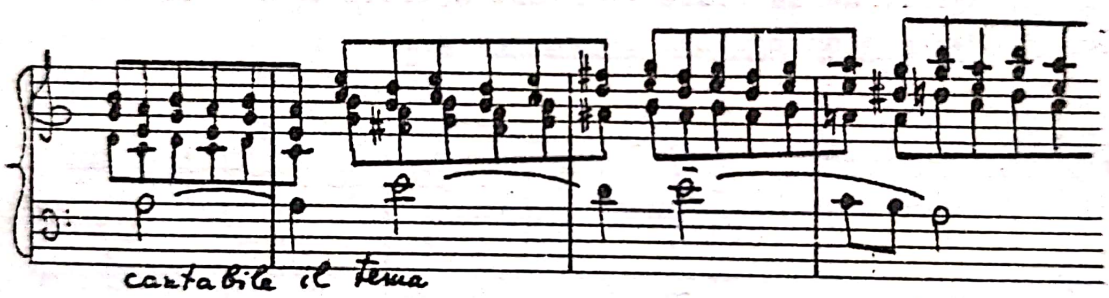
Ex.11 Balada steagului, Passacaglia

14.R. O a n a - P o p, op.cit., p.24.
15.S. T o d u ţ ă, op.cit., vol.3, pp.76, 88.

nu apare nici o idee ce nu ar descinde din tema ostinato. Aceeaşi consecvenţă constructivă caracterizează şi partea a 14-a din Horea, unde însă înrudirile intonaţionale dobîndesc o semnificaţie şi mai profundă prin faptul că atît tema cît şi comentariul polifonic sînt dezvoltate din magma iniţială a trei sunete (v. ex.7). In această ordine de idei, Ostinato-ul din Concerto per strumenti a fiato e batterie constituie un apogeu - elaborarea întregului în baza unor microcelule intonaţionale înrudite între ele devine o m a n i e r a d i c o m p o r r e, iar dualismul temă-variaţiune este omis. Intreaga parte nu este altceva decît variaţiune permanentă în fiecare detaliu component, fapt în care rezidă şi noţiunea de ostinato (ex. 9 c)

Constituirea unui plan sonor contrastant din mixturi revine şi ea în cadrul variaţiunilor pe ostinato cu frecvenţă subliniată. Ea caracterizează de pildă segmentul 6 (tranquillo) din Passacaglia pentru pian,

Ex.12 Passacaglia pentru pian, segm.6

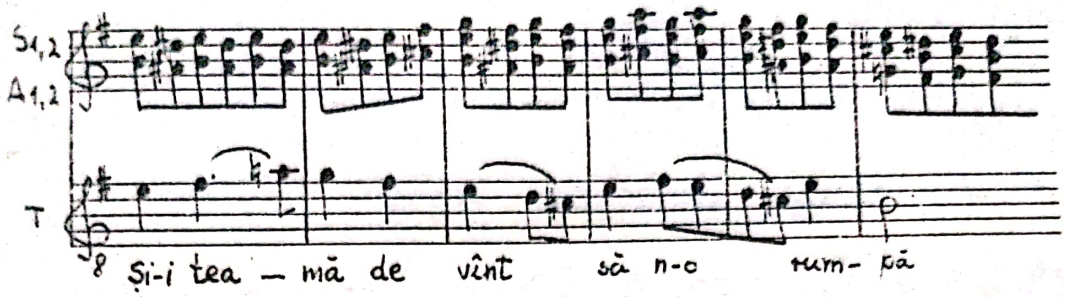


moment ce-şi găseşte o replică în partea a II-a a Sonatinei,

Ex.13 Sonatina pentru pian, p. a II-a, segm.7

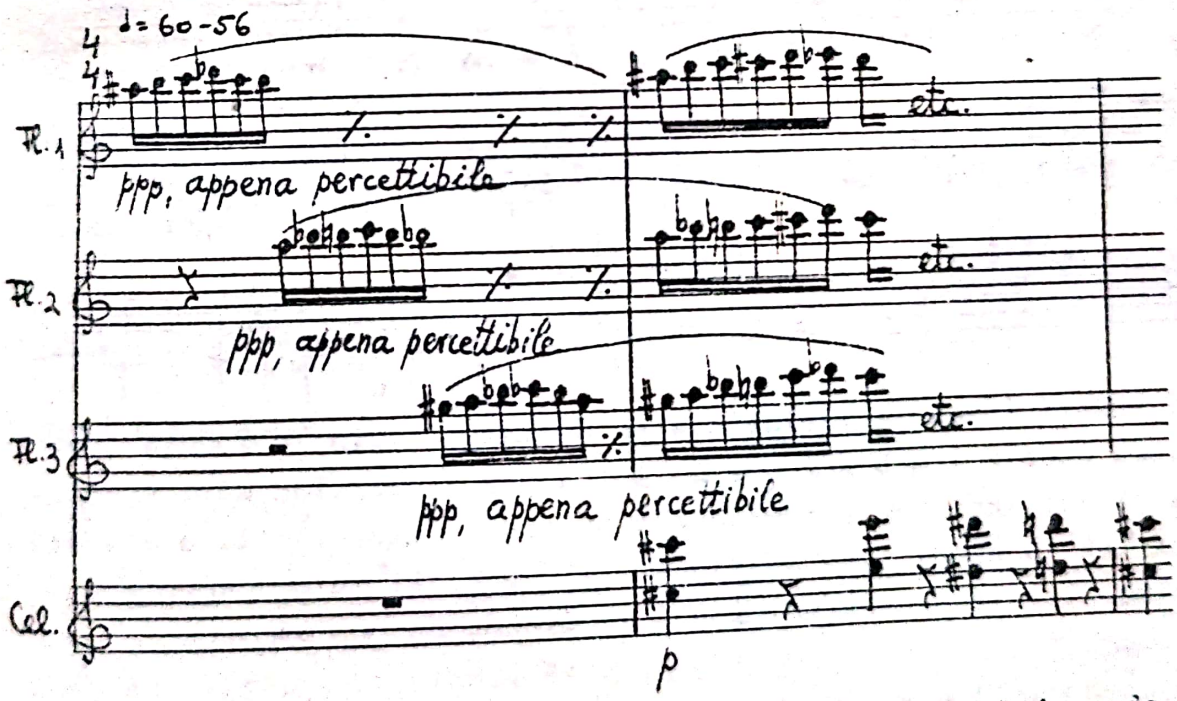
sau în Passacaglia din Balada steagului:

Ex.14 Balada stegarului, Passacaglia, segm.4



Pe acelaşi făgaş se înscrie şi una dintre etapele codei din partea a 14-a a oratoriului Horea, singurul moment al părţii ce pune în valoare sonorităţile registrului acut şi renunţă la cele ale registrului grav. Mixtura de secunde mici la flaute, faţă de care se profilează tema la celestă, asigură fragmentului sub raport expresiv şi coloristic o notă particulară în contextul întregului oratoriu: un fascicol de lumină irizată pare a reliefa pentru o clipă o scenă ireală, de groază:

Ex.15 Horea, p.a 14-a, Coda



Similar exemplelor celebre din literatura Barocului, unde variaţiunile pe ostinato îi lucrările cu text sînt adesea asociate cu expresia durerii, a morţii[16], şi Toduţă le acordă în

16. M o n t e v e r d i, L'Incoronazione di Poppea; P u r c e l l, Dido and Aeneas; B a c h, Missa în si minor; ş.a.

creaţia sa vocal-simfonică o semnificaţie asemănătoare. Stilemele trecutului, ca b a s u l d e c i a c c o n ă (ex.2-4), c h i a s m u s (ex.7), l a m e n t o - B a s s (ex.7), motivul suspinului (ex.16 a), p a s s u s d u r i u s c u l u s (ex.16 b).

Ex.16 a Miorita, Passacaglia, segm.2

Ex.16 b Miorita, Passacaglia, segm.6

şi însăşi ideea de variaţiune pe ostinato revin la Toduţă asemenea unor s i m b o l u r i s o n o r e, purtînd atît amprenta dimensiunii lor istorice cît şi cea a remodelării, a adaptării lor la condiţiile unui nou stil, ancorat în contemporaneitate. Ele servesc cu eficienţă tendinţei de comunicare, de transmitere a unor sensuri expresive precis delimitate. Ca parte componentă a viziunii creatoare a compozitorului, rechemarea, în anumite condiţii, a vestigiilor trecutului poate fi asemuită cu momente similare din creaţia literară a lui T h o m a s M a n n. In Muntele vrăjit sau Doctor Faustus, un anume complex de idei este, de asemenea, aprofundat, precizat, relie-

fat cu ajutorul raportării lui la bogăţia spirituală a trecutului culturii europene.

Esenţa contemporană a mesajului artistic dobîndeşte astfel la Toduţă o pluridimensionalitate, constituită din moştenirea trecutului şi a cuceririlor prezentului pe plan universal, pe de o parte, din noblețea spiritului românesc şi, nu în ultimă instanţă, cea a autorului ei, pe de altă parte.

Les variations sur ostinato dans la création de S.Toduţă

Hans Peter Türk

Résumé

La technique des variations sur ostinato revient souvent dans la création de Toduţă, elle étant adaptée aux conditions de son style personnel. Certaines particularités du Baroque, comme la basse de ciaccone, chiasmus, passus duriusculus etc. (approfondies analytiquement dans: S.Toduţă, „Les formes musicales du Baroque dans les oeuvres de J.S.Bach", vol.3, Ed.muz., Bucarest, 1978) s'entrelacent avec un language modal chromatique de facture contemporaine, gardant pourtant leurs attributs expressifs initiels. Donc, dans les oeuvres à texte,ces éléments ainsi que la technique même d'élaboration sur ostinato, acquièrent une signification de s y m b o l e s o n o r e, preuvre d'un vif dialogue permanent entre la culture nationale et universelle.

Ostinato-Variationen im Schaffen von S.Toduţă

Hans Peter Türk

Zusammenfassung

Die Technik der Ostinato-Variationen wird in den Werken von Toduţă wiederholt angewandt und dabei gleichzeitig auch den Bedingungen seines Personalstils angepasst. Gewisse Eigentümlichkeiten des Barock (analytisch vertieft in: S.Toduţă, „Die musikalischen Formen des Barock in den Werken von J.S.Bach", 3.Bd., Ed.muzicală, Bukarest, 1978) wie Chaconnenbass, Chiasmus, Passus duriusculus u.a. verbinden sich mit einer modalchromatischen Tonsprache von zeitgenössischer Prägung und bewahren auch ihre urtümlichen Ausdruckswerte. Besonders in den vokal-symphonischen Werken sind diese Elemente, wie auch die Ostinato-Variationstechnik als solche, im Sinne von T o n - s y m b o l e n eingesetzt und bilden ein Merkmal eines.

ununterbrochenen und lebendigen Dialogs zwischen einheimischer und universeller Musikkultur.

Variations on the ostinato in the creation of Sigismund Toduţă

Hans Peter Türk

Summary

The technique of variation on the ostinato comes again and again in Toduţă's creation, being adapted to the conditions of his personal style. Certain characteristic features of the Baroque such as the ciaccona bass, chiasmus, passus duriusculus etc. (analitically extended in: S.Toduţă, „The Musical Forms of the Baroque in the Works of J.S.Bach", vol.3, Ed.muzicală, Bucharest, 1978) join with a modal-chromatic language, of a contemporary nature still preserving their initial expressive attributes. Thus, in the works based on a text, these elements, as well as the technique itself of working out on the ostinato, acquire the meaning of sonorous symbol, the testimony of a live and permanent dialogue between national and universal culture.

Scanned with OKEN Scanner

ELEMENTE ÎNNOITOARE ÎN CREAȚIA LUI S.TODUȚĂ

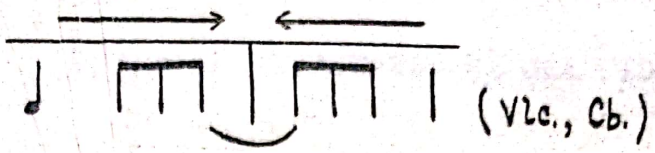
Cornel Țăranu

După importanta reușită care vrea s-o reprezinte oratoriul „Mioriţa", compozitorul clujean S.Țoduță va da la iveală cîteva lucrări semnificative, ce vin să confirme calitățile sale de simfonist.Astfel, au apărut la intervale scurte Simfonia a V-a (1974), Concertele nr.2 (1973) și nr.3 (1973) pentru coarde, Concertul pentru suflători și baterie (1976), precum și Stampe vechi (1977), tot pentru orchestră de coarde.

Simfonia a V-a reprezintă rodul unor elaborări îndelungate;prima redactare e datată 1963, ultima versiune fiind terminată în 1974. In gîndirea simfonică a compozitorului ea reprezintă un moment semnificativ,atît pentru valoarea ei intrinsecă,cît și pentru înnoirile pe care le aduce: conciziunea celor trei părți, care prin execuția neîntreruptă devin una singură, brevitatea motivicii (nu și a suflului!),cameralizarea orchestrei, cu sublinierea timbrelor pure și a momentelor solistice (nici aici nu se dezminte o vocație „concertantă" a autorului), bogăția ritmicii, de esență acuzat folclorică, poezia doinită a părții mediane Aulodia, și, ca să vorbim în limbaj cinematografic, montajul tăiat scurt, nervos,al frazei muzicale.

Simfonia debutează cu reprezentarea „personajelor principale": o pedală de secundă (x) - intervalul preponderent al simfoniei-,un ritm în simetrie de oglindă (y), ce va avea varii evoluții și un nucleu melodic de cinci sunete (z) ce prefigurează lumea modal-cromatică a lucrării:

Simfonia a V-a



Cu acest material lapidar, reductibil la intervalul de secundă amintit, se construieşte un Allegro de sonată al cărui grup tematic secundar va apare în ţesătura mai rarefiată de la Un poco muovendo. Permiţînd fagotului solist să intoneze o melodie sprinţară de joc, se continuă caracterul de giusto al mişcării, cu un rol pigmentat al apogiaturilor.

După elaborări succesive, etajate cu grijă pentru o varietate a densităţilor sonore, se schiţează (la Meno mosso) un coral al corzilor cu surdină, de o armonie densă, permiţînd apoi reinstalarea pulsaţiei de giusto.

Fără tranziţie (formă „tăiată"), este atacată apoi Aulodia mediană. Aici, bara de măsură are doar un rol de coordonare al ritmurilor libere, improvizatorice, ale instrumentelor solistice. Pe isoane uneori ritmizate, apar pe rînd flautul (cu o celulă melodică înrudită cu nucleul primei părţi), oboiul (restrîngînd cromatic intervalele celulei), clarinetul - mai cadenţial - şi fagotul, amintind un contur modal liric, susţinut de o perdea de corzi ce renunţă aici la multiple tipuri de acord pedală în favoarea unui început de cantabilitate.

In centrul mişcării se instalează un coral de coarde (în unisono), de o mare expresivitate, permiţînd apoi o repriză inversă dinspre registrul grav spre cel înalt. Instrumentele soliste parcurg acum drumul de la contrafagot, clarinet, oboi la flautul solist. „Subsolul" e tratat cu inventivitate, aducînd - pe lîngă elementele ştiute - frumoase elemente de heterofonie, a cărei origine o găsim în străvechile practici populare.

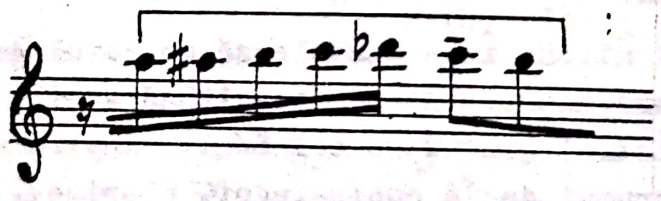
Repriza-ison (Tempo dell'inizio), ca o efigie extrem de expresivă, reinstalează - mai ezitant, mai puţin brusc - pulsaţia de giusto ce anunţă repriza sonatei. Reîntîlnim motivele scurte, supuse unei continue variaţii ritmice şi melodice, contururi modale mereu proaspete (pentacorduri, avînd şi ele, prin alipire, axe de simetrie); un lung solo al percuţiei este urmat de o sinteză între coral (lemne) şi mişcarea de sonată (corzi). O ultimă reamintire a nucleelor generatoare încheie Simfonia.

Conţinînd deopotrivă elemente de giusto silabic şi de aulodic doinită, instaurînd o expresie aforistică şi o ţesătură cameral-solistică, Simfonia a V-a de S.Toduţă, reprezintă, stilis-

tic, renunţarea la elemente neobaroce în favoarea unei fructuoase gîndiri simfonice, net contemporane, expresie a unei certe tinereţi spirituale.

In creaţia simfonică a compozitorului, genul concertant ocupă un loc însemnat, nu atît prin numărul concertelor instrumentale (cunoaştem doar Concertul pentru pian şi orchestră, rămas din păcate inedit, deşi este încununat cu un prestigios premiu Enescu), ci prin factura concertantă a celor trei concerte pentru coarde, factură ce-şi pune amprenta şi pe partea lentă a Simfoniei a V-a.

Concertul nr.2 pentru coarde (1973) aduce o notă de prospeţime, de înnoire discretă dar uşor perceptibilă. Incă în Preludio, structura modal cromatică a violoncelelor solo, libertatea ritmică de parlando-rubato, structura improvizatorică, schimbările bruşte de tempo, elementele cadenţiale, pachetele de sunete aduc suficiente elemente noi, cărora li se inserează pe furiş (cifra 20 din partitură) celebrul nucleu motivic al Sonatei a III-a pentru pian şi vioară de George Enescu, care va reapare apoi, în multiple aspecte, şi în partea următoare a lucrării:



După forma ternară a primei părţi, Fuga aduce un contrast de mişcare, nucleul enescian se dezvăluie mai prezent, mai previzibil în temă şi în răspunsul ei, desfăşurate în zonele înalte ale orchestrei de coarde. Scriitura polifonică e suplă, elegantă, sprinţară, travaliul constructiv sever nu se percepe decît la o privire atentă, iar motivul enescian devine un motiv-efigie în ultima măsură a Fugii, care se opreşte pe un acord instabil:

Partea a treia, Recitativo e arioso, reinstaurează climatul primei părți, aici însă de o mai largă cantabilitate și cu un evident primat al melodiei. Țesătura polifonică ce îi urmează e o polifonie de grupe instrumentale, cu o evidentă trăsătură antifonică, dezvoltînd o altă celulă enesciană, motivul finalului Sonatei I pentru pian, în fa diez minor. Nici aici nu e vorba de un citat, ci de o retopire organică, imperceptibilă, a acestui nucleu, cărămidă de preț în construirea discursului muzical:

Recitativul unisono al corzilor grave e reluat din antifonia, acum inversată, care urcă spre o culminație de o crescută densitate. Ideea de arios se impune în momentul Meno mosso, cu un nou primat al monodiei, acum intonată de un t u t t i grav. Intonația de colind e evidentă și în structura modală, „albă" de astădată. Alternările și suprapunerile între antifo-

nie şi recitativ, cantabilitatea largă, de o rară expresivitate, îşi găsesc în finalul părţii o articulare armonică liniştitoare.

Toccata finală aduce sonoritatea percutantă a unei toace soliste, o ritmică dansant-motrică, ponderea crescută a armoniei, scriitura sprinţar-concertantă a orchestrei de coarde.

O secţiune centrală mai lentă, Andantino, aduce (după cele două structuri contrastante deja auzite) o încetinire, dar nu şi o dispariţie a pulsului mişcării, căci peste ideea cantabilă (expusă de viole-celli) se suprapune un recitando, menit să continue acest puls.

Repriza suprapune, aidoma unor procedee de polifonie populară, mişcarea dansant jucăuşă peste cantilena, acum lărgită, din Andantino, conturînd apoi forma unui succint rondo-sonată. O încheiere plină de brio readuce sonoritatea toacei iniţiale.

Prin paleta largă, parcă niciodată (pînă acuma) atît de diversificată, fie că examinăm antinomia dintre modalismul diatonic şi cel cromatic, prin excelenta echilibrare a celor patru părţi, prin parcurgerea unui etos modal cuprinzător, iar nu în ultimul rînd prin inserarea subtilă, organică, nestînjenitoare a motivelor enesciene, prin scriitura instrumentală suplă, virtuoasă şi variată, Concertul nr.2 pentru coarde reprezintă, cert, una din paginile cele mai trainice ale autorului.

Eléments novateurs dans la création de S.Toduţă

Cornel Ţăranu

Résumé

Dans la pensée symphonique de S.Toduţă, la Symphonie nr.5 (1963-1974) constitue un moment significatif, autant par sa valeur intrinsèque, que par les innovations qu'elle apporte: la concision des trois mouvements, la caméralisation de l'orchestre, en soulignant les timbres purs et des moments de solo - la richesse rythmique, d'une essence folklorique accusée, la poésie du mouvement central, l'aulodie et le montage coupé, court, nerveux de la phrase musicale.

Le Concerto nr.2 pour cordes, composé en 1973, apporte, lui aussi, une note de fraîcheur, d'innovation discrète mais aisément perceptible. Conçu en quatre mouvements, le Concerto débute par une Prélude, contenant le célèbre noyau motivique de la 3-ème Sonate pour piano et violon de George Enesco, qui apparaîtra

aussi comme sujet de la Fugue suivante. Le Récitatif à l'unisson (troisième mouvement) oppose la monodie des cordes graves à une polyphonie de groupe, dans laquelle l'auteur inclut un autre motif d'Enesco: celui du dernier mouvement de la Sonate nr.1 pour piano.

La toccata finale est un spirituel Rondo-Sonate, dont l'instrumentation comprend aussi la „toaca" (tocsin), instrument populaire roumain de percussion, destiné à souligner l'écriture dansante du mouvement.

Innovierende Elemente im Musikschaffen von Sigismund Toduţă

Cornel Ţăranu

Zusammenfassung

Im symphonischen Denken Sigismund Toduţăs stellt die Symphonie Nr.5 (1963-1974) ein bedeutendes Moment dar, sowohl durch ihren immanenten Wert, als auch durch die Neuerungen, die sie aufweist: die Bündigkeit der drei Sätze, die kammerale Behandlung des Orchesters, die Hervorhebung der reinen Klangfarben und der solistischen Momente, die rhythmische Vielfalt mit sichtlich folkloristischem Einschlag, als auch der knappe,nervige Schnitt des musikalischen Satzes.

Das Konzert Nr.2 für Streicher (1973) bringt ebenfalls diskrete, aber wahrnehmbare Neuerungen. In vier Teile gegliedert, beginnt das Konzert mit einem Präludium, welches den berühmten Motivkern von Enescus I. Sonate für Klavier und Violine enthält, der auch als Thema der folgenden Fuge auftaucht. Im Unisono-Rezitativ (III.Satz) wird die Monodie der tiefen Streicher einer Gruppenpolyphonie gegenübergestellt. Hier verwendet der Komponist ein anderes Motiv von Enescu: das Motiv des letzten Satzes der Sonate Nr.1 für Klavier. Die abschliessende Toccata ist ein sinnvolles Sonaten-Rondo, in dessen Instrumentation auch die „toaca" (Klopfbrett) - ein rumänisches volkstümliches Schlaginstrument - einbegriffen ist, mit der Absicht, den Tanzcharakter des Satzes zu unterstreichen.

Renovatory elements in the creation of Sigismund Toduţă

Cornel Ţăranu

Summary

In the symphonical thinking of Sigismund Toduţă (b.1908), the 5-th Symphony (1963-1974) constitues a significant moment, due both to its intrinsic value, and the innovations it brings about: the conciseness of the three movements, by stressing the pure timbres and the solo moments, the rhythmic richness, of a strong folkloric essence, as well as the shortly cut, nervous montage of the musical phrase.

The Concerto nr.2 for string (1973), also brings an idea of freshness, of discrete but perceptible innovation. Conceived in four movements, the concerto begins with a Prelude containing the renowned motive nucleus of the Third Sonata for piano and violin by George Enescu, which reappears as subject in the following Fugue. The recitative at unison (third movement) opposes the monody of the grave strings to a group polyphony in which the author includes another motive of Enescu's: the motive in the last movement of the First Sonata for piano. The final Toccata is a spiritual Rondo-sonata, in whose instrumentation the „toaca" (vesper bell) is included, a Romanian folk instrument of percussion destined to point out the dancing writing of the movement.

Scanned with OKEN Scanner

ORATORIUL „PE URMELE LUI HOREA" DE S.TODUȚĂ

Vasile Herman

Vasta operă componistică a maestrului S i g i s m u n d T o d u ț ă s-a îmbogățit recent cu o nouă și valoroasă lucrare aparținînd genului vocal-simfonic: oratoriul Pe urmele lui Horea. Terminată în primele luni ale anului 1978, piesa pornește de la un grupaj de texte populare extras din volumul cu același titlu, Pe urmele lui Horea, redactat de D u m i t r u B o i e r u - H o d ă c e a n u (Ed.Litera, București, 1976), toate avînd drept subiect momente ale cunoscutului conducător și erou al revoluției țărănești din Transilvania sec. al XVIII-lea.

Truda artistică de selecționare și adaptare a poeziilor în vederea transpunerii lor muzicale ne este atestată de numeroasele însemnări efectuate de compozitor pe marginea textelor volumului, pe care le-a adnotat cu ritmurile cele mai adecvate redării prozodiei, precum și cu schimbările de metru necesare. In alegerea și înlănțuirea logică a fragmentelor, compozitorul a urmărit cu consecvență firul desfășurării dramatice a unor momente semnificative: amara copilărie a fiului de iobag, viața de muncă și privațiuni a șerbilor, revolta, izbucnirea focului răscoalei, reprimarea, întemnițarea, martiriul lui Horea. Ultima secvență permite ascultătorului să sesizeze o notă de speranță pentru viitor: „Cînd se va naște Horea / Va răsări o stea / Tulnicele vor suna / Zarea se va lumina".

Datorită alegerii subiectului, ca și a modului de tratare muzicală a acestuia, S.Toduță urmărește în prezenta operă, neîndoios, realizarea unui oratoriu de tip „pasiune", înrudit cu monumentalele lucrări similare ale muzicii barocului tîrziu. Dacă marile pasiuni bachiene și vastele oratorii händeliene dezvoltă ideea unei jertfe cu semnificație simbolică, S.Toduță comentează în această lucrare martiriul unei persoane cu existență fizică și funcție istorică bine determinată. Horea, erou și martir al luptei iobagilor români transilvăneni, dobîndește

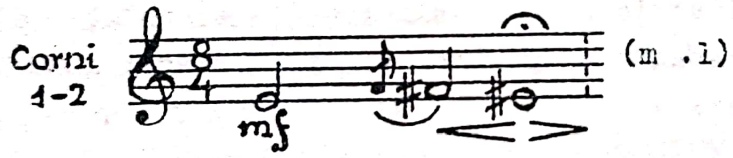
valoarea unei efigii, tragismul existenţei sale fiind sumbra încununare a aspiraţiilor spre dreptate socială şi libertate a imenselor mase de ţărani oprimaţi. Din această cauză, patimile martirului sînt înseşi suferinţele obştei din care s-a ridicat şi care se identifică întrutotul cu conducătorul chemat să-i aducă eliberarea: „Măi Hore, fecior de moţ / Scapă-ne din lanţ de poţi".

In literatura muzicală a veacului nostru, genul oratoriului-pasiune este destul de frecvent abordat de unii compozitori. Va fi suficient să amintim doar cîteva exemple: Lukas Passion de K r z y s z t o f P e n d e r e c k i (1965) pare a fi o continuare modernă a exemplelor similare din timpul barocului; alte opuri lirice au legături mai îndepărtate cu simbolica jertfei: Cantata profana de B. B a r t ó k, opera Oedip de G. E n e s c u; în literatura autohtonă mai recentă se poate cita Balada despre Gheorghe Doja de C o n s t a n t i n P a l a d e (1951), care dezbate un subiect similar. Cel mai apropiat, însă, pare a fi exemplul oratoriului scenic Ioana pe rug de A. H o n e g g e r (1935). Acesta comentează într-o manieră apropiată jertfa unei persoane istorice reale, pe altarul libertăţii şi independenţei naţionale. Dacă însă această lucrare „ia parte ca o formă a teatrului care nu este operă, ci sinteza tuturor elementelor spectacolului cu text vorbit" (M. L a n d o w s k i: Honegger, Ed.du Seuil, Paris, 1957, p.110), oratoriul Pe urmele lui Horea reprezintă neîndoios o formă contemporană şi, în acelaşi timp, specific naţională de muzică vocal-simfonică. In marile pasiuni ale lui J. S. B a c h, rolul important îl dobîndea naratorul, care expunea desfăşurarea acţiunii. Locul povestitorului îl va avea la S.Toduţă corul vorbit, care, asemeni tragediilor antice, comentează şi înşiruie faptele.Fenomenul depăşeşte însă simpla aderenţă la modelele eline, întrucît,în momentul de istorie naţională dezbătut în cazul nostru, osmoza erou-masă este desăvîrşită. In acest fel, corul poate fi considerat ca o refracţie în mii de feţe a uneia şi aceleiaşi personalităţi (a eroului), de unde şi perfecta sa încadrare în dramaturgia muzicală.

Folosind un aparat fonic de proporţii mple, lucrarea maestrului S.Toduţă vizează în planul expresiei, construcţiei şi

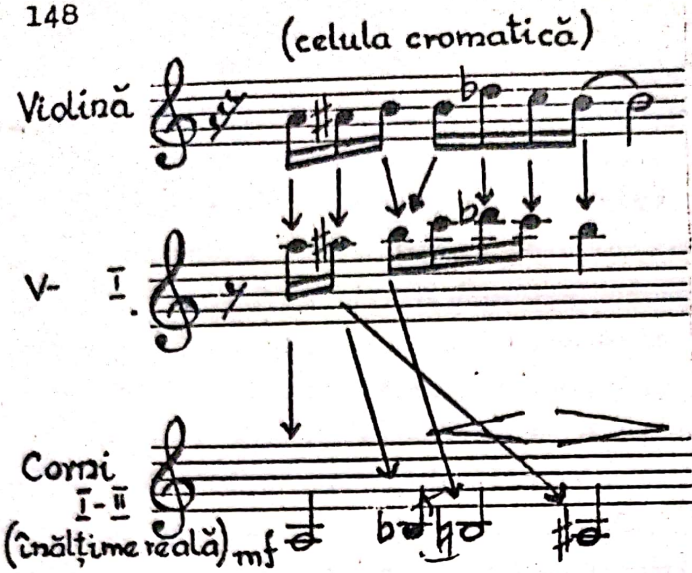
extensiunii dimensiuni monumentale. Autorul mînuieşte cu extremă judiciozitate mijloacele vocale şi orchestrale, realizînd cu fiecare din cele 17 părţi ale oratoriului o imagine muzicală unitar alcătuită, de un colorit particular. Intreaga operă îmbină, în forme mereu noi şi ingenioase, construcţia riguroasă cu o expresie de cea mai aleasă factură. Componentele elaborării, perfect controlate în planul expresivităţii subiective ca şi al arhitecturii obiective a discursului muzical, se află într-un echilibru desăvîrşit. In realizarea unităţii unor expresii muzicale atît de bogat diversificate, autorul apelează la principiile elaborării ciclice, care conferă operei un caracter perfect închegat şi, totuşi, atît de polivalent pe planul conţinutului.

Magma intonaţională porneşte de la o <u>celulă generatoare</u> (adevărat „nucleu-matcă") formată din trei sunete, expuse de corni în chip de semnal:



(m .1)

Este un grupaj cu caracter de <u>figură melodică</u> şi cu o pronunţată tentă modal-cromatică, fapt care îi va conferi reala <u>valoare tectonică</u> în elaborarea muzicii. Esenţa polifonică sau heterofonică a acesteia este un rezultat direct al procesului de <u>continuă elaborare prin variaţie celulară</u>, pornită din nucleul iniţial enunţat. Modul de dispunere al celor trei sunete pledează pentru o preluare creatoare a lor din lucrări muzicale româneşti ale căror origini pot fi găsite încă în opera de maturitate a lui George Enescu. Un succint tabel comparativ, pornind de la <u>Sonata a III-a pentru vioară şi pian</u> de George Enescu, trecînd prin alte lucrări ale lui S.Toduţă, oferă o idee asupra filiaţiei celulei în cauză:



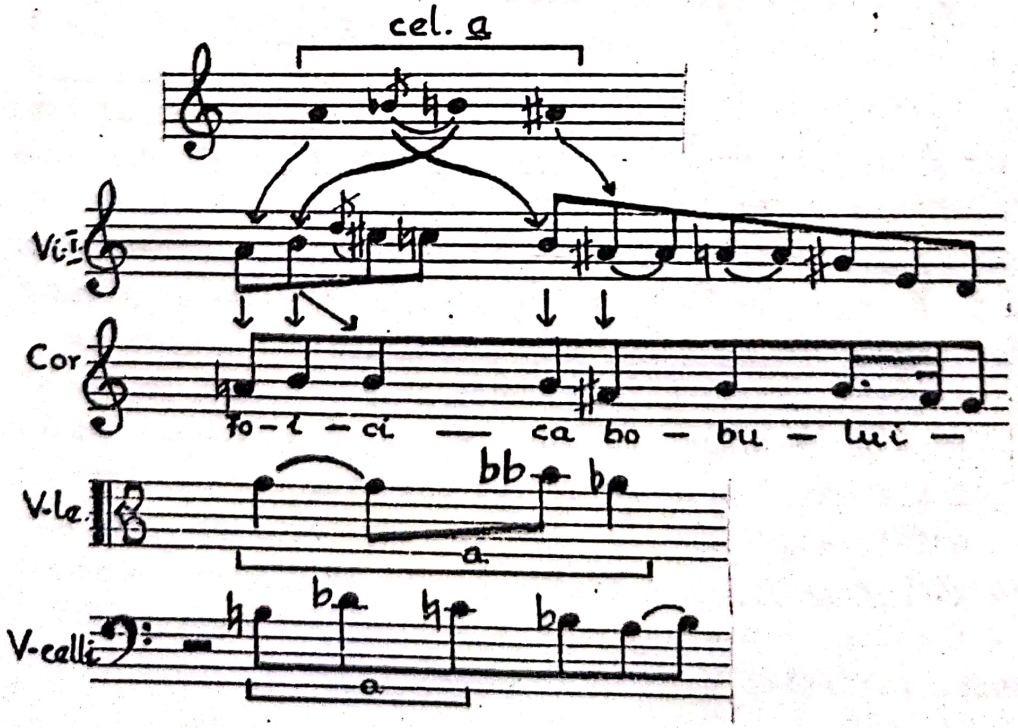
G.Enescu, Sonata a III-a pentru vioară și pian (p.I, m.1-2)

S.Toduță, Concert nr.2 pentru coarde, Fuga (m.1)

S.Toduță, Pe urmele lui Horea (m.1)

Nu mai este cazul, evident, a se insista şi asupra înrudirii (mai îndepărtate) cu intonaţii şi nuclee ale Simfoniei de cameră enesciene - ne referim, în special, la cunoscutul „cromatism întors", care la S.Toduţă ia un alt aspect, conform conţinutului afectiv special al oratoriului.

Mijloacele prin care compozitorul izbuteşte să întreţească celula-mamă în toate componentele muzicii sînt pe cît de diferite, pe atît de ingenioase. O găsim fie „la suprafaţă", adică în ipostaza de discant al polifoniei, fie în voci interioare sau chiar în bas:

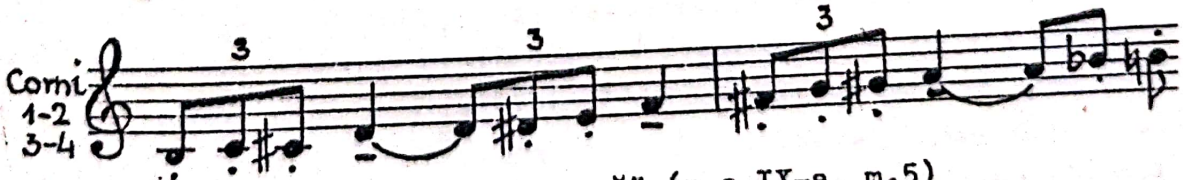


Dar aceste soluţii nu sînt unice. Travaliul variaţional include idioma în ipostazele cele mai neaşteptate: de la simpla enunţare - la nivelul iniţial sau prin transpoziţie (aşa cum s-a văzut) - pînă la ornamentarea, încadrarea în desene figurative, în suprapuneri acordice - ascunsă în diferite scări de esenţă modal-cromatică. In felul acesta, ea contribuie la închegarea unor anumite tipologii muzicale fundamentale, care alcătuiesc întregul oratoriu. Examinînd discursul, se poate constata cu uşurinţă că el se reduce esenţial la trei entităţi cu valoare arhetipală: recitativul, melisma şi coralul. Momente de „coagulare" a unor grupări ritmico-melodice (de tipul „cîntec propriu-zis") sînt relativ puţine la număr şi se deduc, indubitabil, fie din starea iniţială de recitativ, fie din îmbinarea acestuia cu melismele. Se poate afirma deci că recitativul dobîndeşte valoarea primordială, din care, apoi, va evolua şi vor prinde contururi restul modalităţilor de conducere a partidelor corale sau orchestrale.

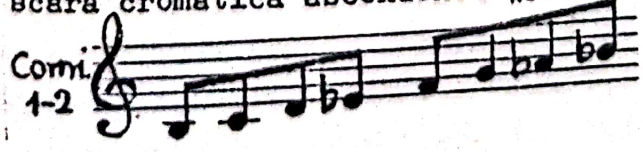
Atît celula iniţială, cît şi formaţiunile melodice care se încheagă din necontenita ei variaţie, se afiliază la lumea modurilor - mai cu seamă cromatice, dar uneori şi la cele diatonice. Scări cu diverse amplasări ale locului semitonurilor apar cînd şi cînd ca tot atîtea creşteri şi dezvoltări „din treaptă în treaptă" a intervalelor iniţial anunţate de figura primordială:

scară nonoctaviantă de 8 sunete (p.a III-a, m.26)

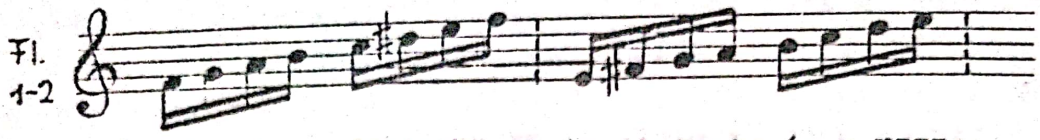
variantă a celei de mai sus, cu caracter octaviant (p.a III-a, m.37)



scară cromatică ascendentă „pură" (p.a IX-a, m.5)



scară nonoctaviantă (p.a XIII-a, m.15)



scări de stare „majoră" cu iz diatonic (p.a XIII-a, m.52)

Exemplele enumerate sînt doar ipostaze tipice, primare, de scară. Ele pot fi tot atît de bine cuprinse şi în desene figurale, melisme, sau, sub forma tronsoanelor modale, în acorduri-le de coral. Cert, limbajul melodic este de o inepuizabilă bogăţie şi varietate, în care parametrul ritm (=succesiuni de durate) hotărăşte tipologia de recitativ sau melismă. Toate acestea îşi află o deplină justificare în nevoia de a reda cît mai fidel conţinutul dramatic sau liric al versurilor anonimilor poeţi populari. Astfel, firul muzical apare, dintru început, foarte „elastic", prin utilizarea largă a recitativului de baladă populară şi a melodicii de tip doinit - două ipostaze întrutotul caracteristice melosului popular autohton. Ele servesc pe deplin redarea imaginilor intens lirice şi tragice ale oratoriului. Sub aspectul conţinutului, acesta poate fi privit ca aducînd o sumă de atribute stilistice care au caracterizat lucrări anterioare ale lui S.Toduţă - cum ar fi oratoriul-baladă Miorita sau Simfonia a V-a -, alături de care se mai produc, neîndoios, şi alte implicaţii ale unor largi şi profunde sinteze. Experienţele anterioare ale compozitorului au dat aici un rod bogat, izbutind să construiască un edificiu sonor de o amploare şi măreţie ce sugerează arhitectura unei catedrale.Este, evident, un sanctuar laic, închinat acestei măreţe şi tragice figuri a istoriei neamului, care sintetizează în ea însăşi un destin, o soartă a maselor de iobagi din trecutul zbuciumat.

Firul dramatic al oratoriului Pe urmele lui Horea, după cum s-a arătat încă de la început, este ţesut din grupajul de poezii populare ce înlănţuie principalele momente ale vieţii eroului. Conform necesităţilor expresiei muzicale, compozitorul utilizează aparatul fonic în sensul unor îmbinări expresive de mare sugestivitate.Asocierea dintre cor,orchestră şi solişti se efectuează numai după necesităţile exprimării artistice, evitîndu-se orice „gest sonor" inutil, orice îmbinare adusă de dragul convenţionalului, al „manierei" de a compune c-

ratorii. Este, neîndoielnic, un însemnat merit al compozitorului acela de a fi scris o muzică în gen vocal-simfonic atît de profund afiliată gîndirii româneşti şi, în acelaşi timp, respectînd creator marile şi copleşitoarele exemple ale trecutului! Aşadar, o lucrare cert contemporană, cu rădăcinile puternic înfipte în tradiţiile valoroase ale genului.

Privită în ansamblu, piesa se structurează în sensul unei catene de 17 „numere" distincte, înşiruite după strictele reguli ale oratoriilor clasice. La o examinare atentă, însă, toate componentele se succed printr-o înlănţuire dintre cele mai fireşti, în unele cazuri chiar prin „attacca" (VIII-IX) sau continuare directă (II-III, XIII-XIV, XVI-XVII). Intre restul mişcărilor, chiar dacă există pauze cu coroană lungă (sugerînd opriri), se stabileşte o osmoză pe care auzul ascultătorului o percepe fără greş. Deci oratoriul, fără a se depărta de ideea „marilor forme compuse în lanţ", se apropie net de tipul contemporan, unde continuitatea muzicii (fie şi convenţional divizată „numeric") serveşte scopurilor dramaturgiei, aderînd la ceea ce unii numesc „melodie infinită".

In contextul acestui lanţ se disting forme şi tipare alcătuite mai mult sau mai puţin strict, uneori cu libertăţi dictate de text. Părţile instrumentale - patru la număr - au un rol de comentariu şi de sudură între cele vocale. Ele servesc aceeaşi idee de dramaturgie, fiind ţesute în tipare adecvate expresiei lor specifice. Prima parte este o mişcare cu rol de preludiu orchestral, format pe baza desenelor de recitativ (predominante), dar avînd în sectorul median şi elemente figurative atît de specifice formei. Aceasta, enunţînd principalele idiome muzicale care vor străbate oratoriul, se arcuieşte prin acumulare şi apoi pierdere treptată a densităţilor sonore. Una dintre cele mai interesante părţi instrumentale este a IX-a, clădită în spiritul unei fugi cu unele libertăţi, dar care - în liniile ei esenţiale - menţine stările fundamentale care compun tipica ei arhitectură contrapunctică. Remarcăm şi aici grija deosebită pentru buna conducere a creşterilor şi gradaţiilor, efectuată prin intermediul orchestraţiei (foarte colorate) şi a unor stretti combinate cu percuţia:

(p.a IX-a, m.30)

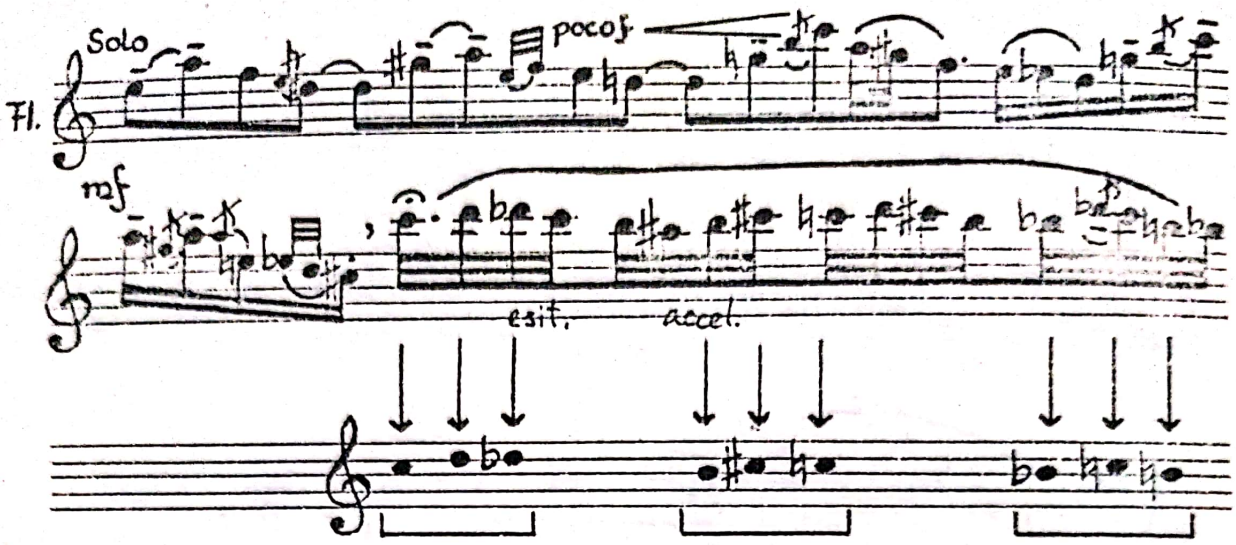
Intreaga mişcare sugerează un dramatism plin de agitaţie, prevestitor al viitoarei tragedii. Stretto-ul exemplificat este unul canonic, dar pe parcurs apar combinaţii polifonice dintre cele mai variate: îmbinări ale unor „blocuri" de stretti, polifonii ritmice, sinteze cu intonaţii de coral.

Partea a X-a descrie cu ajutorul corului doinit tot amarul lui Horea, al cărui fluier rămîne mut „agăţat de o ramură de copac". Dar drama întemniţării este prevestită şi mai sugestiv cu ajutorul unui scurt coral ce alcătuieşte partea a XI-a, încredinţată orchestrei, în care rolul decisiv îi revine compartimentului suflătorilor:

Scanned with OKEN Scanner

(p.a XI, m. 1-2)

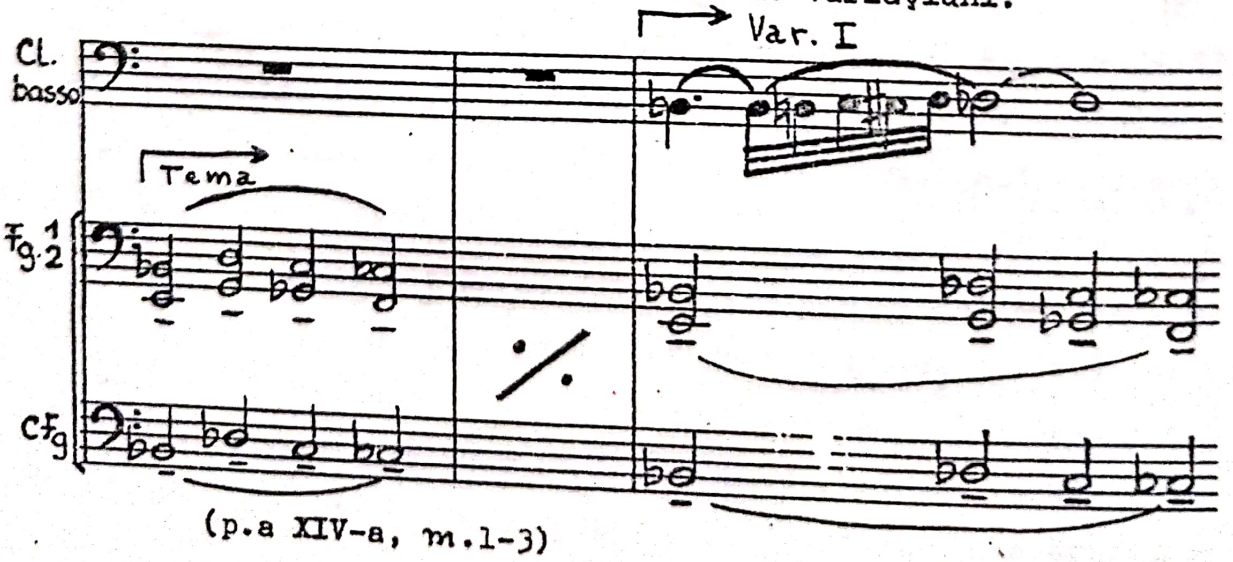
Totul sună ca o patetică prevestire a morţii care îl aşteaptă pe întemniţat, şi pregăteşte,în acelaşi timp, mişcarea următoare - a XII-a.Interesul pe care ea îl suscită în ansamblul părţilor oratoriului rezidă - între altele - şi din aulodiile încredinţate flautului şi apoi clarinetului, care încadrează intonaţiile tînguitoare ale corului - prezent numai prin partida de sopran. Aceasta îmbină sunetele de înălţime determinată cu înălţimi nedeterminate, cu vorbire şi alunecări ale vocii. Iată, deci, o paletă expresivă dintre cele mai bogate. Cît priveşte aulodiile amintite, ele includ în intonaţiile lor celula generatoare, aducînd, concomitent, o mare varietate ritmică, rezultată din caracterul doinit al solourilor:



diferite transpoziţii ale celulei a (p.a XII-a, începutul)

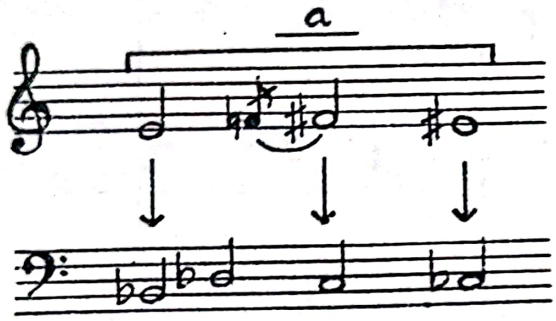
In totalitate, partea a XII-a dobîndeşte o articulare tripartită, tocmai datorită încadrării ei prin aulodii care se comportă asemeni unui ritornel variat al vechilor arii „da capo".

Ultima parte încredinţată numai orchestrei, a XIV-a, se aliniază procedeelor variaţionale de tip ostinato, cu unele libertăţi în construcţie. Este o mişcare lentă, avînd iz de marş lugubru, întruchipînd drumul spre eşafod. Tema intonată de instrumentele de lemn grave este ea însăşi un coral, cu extensiune de două măsuri, peste care se suprapun melismele clarinetului bas cu care „demarează" ciclul de variaţiuni:



(p.a XIV-a, m.1-3)

Se remarcă uşor faptul că ostinato-ul în mixturi include o variantă a celulei a modificată intervalic (avînd un sunet în plus).



celula iniţială (p.I, m.1)

tema de ostinato a părţii a XIV-a

Totul creşte gradat în amploare sonoră pînă la un punct de culminaţie, după care se instalează momentul final al unei reprize variate (Poco meno mosso, ♩ = 50) prin adaosuri de noi culori timbrale. Datorită libertăţilor, dar şi prin procedee, întreaga formă se poate încadra atît în rîndul variaţiunilor pe coral, cît şi al coral-partitelor sau formelor de passacaglia, cu posibilităţi polivalente de interpretare a tiparului.

De altfel, scriitura de coral nu mai este părăsită de compozitor pînă la sfîrşitul oratoriului. Părţile ultime - XV, XVI, XVII - readuc sporadic sau cu consecvenţă momente astfel concepute, partida corului fiind vorbită, monodică sau plurivocală, cu izoritmii caracteristice genului amintit. Apoteoza finală, în care adie o undă de prospeţime şi licăreşte zarea speranţelor viitoare (p.a XVII-a), este concepută în acelaşi spirit:

Se pot remarca, evident, şi succesiuni ritmice de marş, dar predomină, mai ales către sfîrşit, numai scriitura tip coral. Orchestra acompaniază atît prin dublări, cît şi prin procedee - mai mult sau mai puţin sporadice - de figuraţie a anumitor voci din ansamblu cvasi-coral figurat. Cu totul alta este situaţia în partea a VII-a, unde găsim, la fel, corul în plinătatea tuturor vocilor. Este un moment de „hăulit", asemeni unei chemări la luptă de pe un plai pe altul. Aici, orchestraţia devine de o maximă economie, lăsînd liberă desfăşurarea ansamblului coral cu voci divizate, din a căror îmbinare va rezulta un fel de vibraţie continuă, asemănătoare reverberaţiilor ce se pierd în spaţiu.

Cît priveşte restul mişcărilor: II (cor: sopran-alto), III (solo bariton), IV (cor: tenor-bas), V (solo tenor), VI (cor: tenor-bas), VIII (cor: tenor-bas), acestea sînt compuse mai ales pe baza principiului de recitativ, din care se dezvoltă, pe alocuri, scurte melisme, iar între partidele orchestrei şi ale soliştilor sau corului intervin anume relaţii heterofonice sau de polifonie imitativă plurivocală, din care vor rezulta secţiuni percepute auditiv tot ca un „hăulit" sau ca o masă sonoră (par-

tea a IV-a):

In ansamblu, mişcările amintite în rîndurile din urmă dobîndesc tipologii „elastice", cvasi-improvizatorice, sau se aliniază invenţiunilor de factură liberă. Oricum, cele trei entităţi: recitativul, melisma şi coralul cunosc peste tot îmbinări ingenioase, pline de fantezie, în care întreţes cu măiestrită îndemînare „celula-mamă". Se obţine astfel o unitate supraordonată a întregului, de o mare largheţe formală, permanent cenzunată de rigoarea unei gîndiri componistice severe, perfect stăpînă pe tehnica scriiturii variaţionale structural-ciclice.

Rod al unei munci de aproape trei ani, noul oratoriu al compozitorului Sigismund Toduţă se impune deopotrivă ca o sinteză şi o apoteoză. Varietatea mijloacelor fonice, gradarea lor mă-

iestrită, elaborarea unui „scenariu" unitar provenit din selecţia judicioasă a surselor folclorice, toate comentează cu talent datele esenţiale ale unui timp istoric de importanţă simbolică. Mai mult ca oricînd în creaţia autorului, limbajul muzical şi construirea discursului reuşesc pe deplin osmoza cu textul versurilor. Oratoriul Pe urmele lui Horea, întrunind vasta experienţă a unei bogate creaţii corale şi vocal-simfonice, precum şi alte implicaţii de superioară sinteză artistică cu ample semnificaţii, reprezintă, fără îndoială, o lucrare de excepţie în ansamblul muzicii româneşti contemporane.

L'oratorio „Sur les traces de Horea" de S.Toduţă

Vasile Herman

Résumé

Le nouvel oratorio de Sigismund Toduţă constitue un moment important dans l'évolution de l'oeuvre musicale de l'auteur. Écrite sur des vers populaires dédiés au héros de la révolte paysanne de Transylvanie au XVIII-e siècle, l'oeuvre se ralie aux pièces vocales symphoniques du type „Passion". Sa division en 17 parties apporte en même temps variété, contrastes intérieurs, mais aussi une unité cyclique dérivée de la circulation d'un noyau mélodique générateur présent dans toutes les parties composantes. À la base du discours se trouvent trois entités musicales fondamentales: le choral, le récitatif et le melisme. Entre ces entités il y a toujours des interconditionnements d'où résultera la grande diversité des typologies mélodiques et polyphoniques en perpetuel développement.

Dans ce sens on peut parler d'une descendence venue d'une plus ancienne oeuvre vocale symphonique de Sigismund Toduţă, „Mioriţa" (toujours sur des vers populaires) mais par rapport à laquelle l'oratorio constitue un pas en avant par la chromatique et par l'enrichissement du rythme ou par la symphonisation de tout l'appareil sonore.

Par ses proportions et par sa profondeur, l'oratorio „Sur les traces de Horea" apparaît comme un monument dans le contexte de toute la musique roumaine contemporaine.

Sigismund Toduţăs Oratorium „Auf den Spuren von Horea"

Vasile Herman

Zusammenfassung

Das neue Oratorium von Sigismund Toduţă stellt ein bedeu-

tendes Moment in der Entwicklung des musikalischen Werkes des Komponisten dar. Auf volkstümliche Verse verfasst, die dem Helden des Beuernaufstandes von 1784-85 in Transsylvanien gewidmet sind, schliesst sich das Werk an die vokal-symphonischen Kompositionen des Passions-Typs an. Die Gliederung in 17 Teile verleiht dem Werk gleichzeitig Vielfalt und innere Kontraste, aber auch zyklische Einheit, die aus der Bewegung eines generierenden Motivkerns in der Entfaltung sämtlicher Teile entsteht. Der Diskurs basiert auf drei grundlegende musikalische Ausdrucksformen: Chor, Rezitativ und Melisma, die sich ständig gegenseitig bedingen, wodurch die grosse Vielfalt der melodischen und polyphonischen Typologien, die sich in kontinuierlicher Entwicklung befinden, entsteht.

Von diesem Standpunkt aus kann von einer Anknüpfung an ein älteres, ebenfalls vokal-symphonisches Werk von S.Toduţă, „Miorița" - desgleichen auf volkstümliche Verse verfasst - gesprochen werden, dem gegenüber das vorliegende Beispiel einen Schritt weiter geht, indem es Chromatisierungen und rhythmische Bereicherungen oder die Symphonisierung des gesamten Klangapparates realisiert.

Durch seine Proportionen und Tiefe erscheint das Oratorium „Auf den Spuren von Horea" als ein Monument in Kontext des gesamten zeitgenössischen rumänischen Musikschaffens.

The oratoric „On Horea's traces" by Sigismund Toduţă

Vasile Herman

Summary

The new oratorio of Sigismund Toduţă constitutes an important moment in the evolution of the composer's musical work. Written on the folk themes dedicated to the hero of the peasants' uprising in Transylvania (18-th century), the work is situated in the vocal-symphonical of „Passion" type. Its division into 17 parts brings about at the same time variety,inner contrasts, and also a cyclic unity derived from the circulation of an generating melodic nucleus all along the component parts. At the basis of the discourse there are three fundamental musical entities: the chorale, the recitative and the melisma. Interconditioning occurs always between them that will produce the great diversity of the melodic and polyphonic typologies in permanent development.

In this regard the author speaks of a descendence from an older work, also a vocal-symphonic one of Sigismund Toduţă, „Miorița" (also written on folk lines), but compared to which this example is a step forward towards chromatizations and the enrichment of the rhythm and the symphonizations of the whole soncrous aparatus.

Due to its proportions and depth, the oratorio „On Horea's traces" appears like a monument in the context of the whole Romanian contemporary music.

Scanned with OKEN Scanner

VALORIFICAREA MELOSULUI FOLCLORIC ÎN CREAȚIA PIANISTICĂ A LUI SIGISMUND TODUȚĂ

Rodica Oana-Pop

Profund cunoscător al folclorului nostru muzical, compozitorul S i g i s m u n d T o d u ţ ă s-a dovedit, totodată, unul dintre cei mai sensibili şi competenţi maeştri în arta valorificării acestui inepuizabil izvor de inspiraţie. O atestă nu numai monumentalele sale creaţii vocal-simfonice, abordînd mari teme ale istoriei patriei, dar şi simfoniile, corurile, concertele pentru orchestră de coarde, lucrările de muzică de cameră sau cele dedicate pianului. Afirmînd, fiecare în parte, alte faţete ale unui stil componistic propriu, ele pun în lumină una sau alta din virtuţile melosului popular românesc, înscriindu-se ca momente remarcabile pe linia sintezei între coordonatele muzicii naţionale şi universale.

Concepute pentru pian solo, compoziţiile intitulate Passacaglia (1943), Trei schiţe (1944), Sonatina (1950), Suita de cîntece şi dansuri româneşti (1951), Threnia (1970), Trei piese (Preludiu, Coral, Toccata, 1974), Terţine (1975) relevă variate modalităţi tehnico-expresive axate în chip diferenţiat - cu excepţia celor Trei schiţe ce se circumscriu în zona sonorităţilor modal-impresioniste - pe citarea şi prelucrarea materialului folcloric, plăsmuirea unei melodici în spirit folcloric, transfigurarea creatoare a substanţei celular-motivice de provenienţă folclorică.

Reprezentînd una din cele mai grandioase pagini ale literaturii pianistice româneşti, Passacaglia de Sigismund Toduţă poate fi considerată replica muzicianului român la creaţia cu acelaşi titlu, în tonalitatea d o minor, pentru orgă, de J. S. B a c h[1]. Tema muzicală pe baza căreia se vor dezvolta 12

1. Cf. V. H e r m a n, Profiluri muzicale. Sigismund Toduţă, în rev. Muzica, Bucureşti, nr. 6/1965.

variaţiuni în formă de passacaglia - pentru prima oară tratată în arta noastră componistică - este plăsmuită de autor din sugestiile oferite de c u r s u s -ul melodic al unor colinde culese de S a b i n V. D r ă g o i, G e o r g e Breazul şi G h e o r g h e C u c u[2], evidenţiind un tipar intonaţional caracteristic, statornicit de veacuri în folclorul nostru muzical şi avînd străvechi corespondenţe culturale cu antica melopee de origine greacă-romană:

Incadrate în modul eolic, elementele componente ale temei, inflexiunile ei intervalice sînt şi mai pronunţat reliefate prin ritmul iambic generalizat, adoptat din considerente estetico-istorice. Rezonanţele modal-arhaice, adînca expresivitate, valenţele contrapunctice, agogice şi dinamice[3] ale acestei melodii de colindă dobîndesc sub pana compozitorului o magistrală dezvoltare, asigurînd Passacagliei o binemeritată notorietate.

Datorită frumuseţii tematice - avînd vădite tangenţe cu melodismul popular -, claritătii construcţiei arhitectonice, echilibrului perfect al părţilor constitutive, Sonatina s-a impus în repertoriul pianiştilor noştri ca o lucrare clasică. Procedeul creării în spiritul specificului folclorului nostru muzical apare aici deplin realizat, atît în mişcările extreme (Semplice, un poco giocoso şi Molto leggiero e gaio) ce re-

---

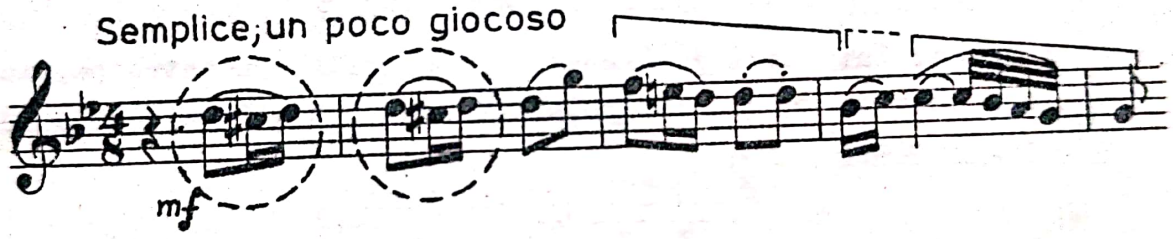
2. Ne referim la colindele nr. 285 şi nr. 296 din culegerea lui S a b i n V. D r ă g o i, 303 Colinde cu text şi melodie, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1930, pp. 252 şi 259, precum şi la cele cu nr.194 din volumul lui G e o r g e B r e a z u l, Colinde, Ed. Fundaţiei culturale, Bucureşti, 1935, p.281, şi nr.111 din culegerea lui G h e o r g h e C u c u, 200 Colinde populare, Ed. Soc. comp. rom., Bucureşti, 1936, p.140.

3. Vezi: R. O a n a - P o p, Passacaglia pentru pian de Sigismund Toduţă, în rev. Muzica, Bucureşti, nr.11/1975.

dau energia şi voioşia de nestăvilit a dansurilor populare, cît şi în partea mediană (Semplice, non troppo legato), a cărei temă fundamentală, dezvoltată în variaţiuni de tipul passacagliei, sintetizează însuşiri ale cîntecului de leagăn.

Ideile muzicale adecvate prelucrărilor tradiţionale ale formei de sonatină sînt realizate de compozitor prin filtrarea subiectivă, proprie sensibilităţii sale creatoare, a unor frînturi melodice şi formule ritmice caracteristice genurilor populare enunţate. Ele sînt supuse unor procedee polifonice şi armonice ce le subliniază şi mai mult resursele expresive.

O analiză comparativă a temelor principale din părţile întîi şi a treia dezvăluie aceeaşi sorginte de esenţă folclorică, un desen melodic similar prin repetarea primei celule şi prin mersul descendent treptat, ce rezolvă tensiunea acumulată în motivul iniţial:



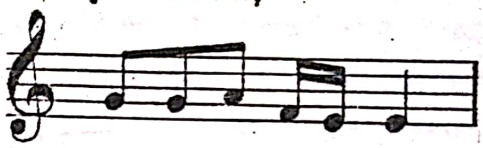
Intre celula iniţială a temei de rondo (partea a treia) - introdusă după a n t e c e d e n s -ul pe arpegiul lui S o l major - şi începutul cîntecului popular Nainte-mi de curţi ... (cules de Sabin V. Drăgoi şi publicat în mai sus-menţionatele sale 303 Colinde şi apoi prelucrate de Sigismund Toduţă în 15 Coruri mixte[4]) există o evidentă înrudire:

---

4. Este cel de-al treilea caiet de coruri al autorului, publicat de Ed. muzicală, Bucureşti, 1970, iar piesa menţionată se află la p.26.

Nainte-mi de curţi ...

Tema părţii a doua a Sonatinei - construită în modul m i frigic şi în măsura $\frac{6}{8}$, pe formula ritmică , consecvent repetată, sugerînd ea însăşi molcoma mişcare a legănatului - constituie fundamentul unei desfăşurări neîntrerupte şi unitare. In conformitate cu legităţile passacagliei, ea îşi menţine aceeaşi configuraţie, păstrînd nemodificată şi scara modală în care s-a înfăţişat iniţial şi pe care o accentuează chiar, prin cadenţa finală,



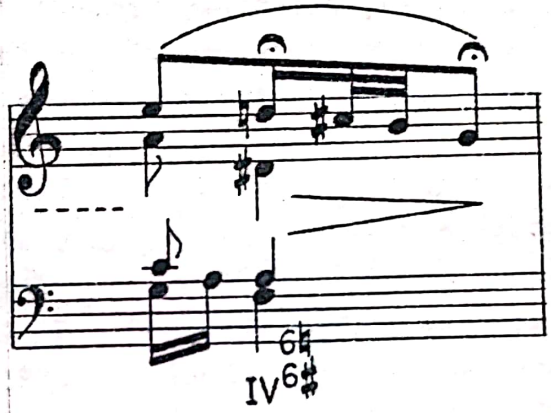
atît de des întîlnită în încheierea melodiilor noastre populare, cum este şi cazul cîntecului de leagăn intitulat Nani, nani, puiul mamii[5]:

Suportul armonic al temei este susţinut pe temeiul modului l a eolic, ce dobîndeşte mereu noi trăsături coloristice prin utilizarea treptelor mobile. Astfel, terţa minoră devine majoră (nu numai în cadenţe, ci şi pe parcursul variaţiunilor), alterarea coborîtoare a sunetului s i impune un l a frigic, apariţia lui f a diez prefigurează un l a doric, pentru ca introducerea lui r e diez (cvarta lidică) să completeze contextul polimodal al ideii melodice ostinate. In momentul culminant (măs. 19), cvarta perfectă şi cvarta acustică apar simultan, creînd dintr-un obişnuit sextacord mă-

5. Cîntecul a fost cules de G a v r i i l M u s i c e s c u în comuna Mădei, jud. Neamţ, şi reprodus în studiul Muzica în Moldova, din vol. Muzica românească de azi de P. N i ţ u l e s c u, Ed. Cartea sindicatului artiştilor instrumentişti din România, Bucureşti, 1939, p.673.

rit, o nouă entitate sonoră, caracteristică lumii armonice a compozitorului Sigismund Toduţă. Complexitatea formulei se intensifică şi mai mult prin suprapunerea celulei melodice

preluată din folclorul muzical bihorean[6] şi prezentă, de altfel, şi în tema rondo-ului final. Se pare că însuşi autorul ţine la reliefarea momentului, dat fiind că aplică semnele de prelungire pe reperele sonore ale acestei structuri:



Suflul autentic românesc ce învăluie stilul muzical al Sonatinei se datorează şi formulelor melodice de provenienţă folclorică incluse în cadrul contrapunctului variaţiunilor III, V, VI, cum sînt şi cele pe care le reproducem:

Var. III

Var. V

Var. VI

Suita de cîntece şi dansuri româneşti ne relevă, o dată în plus, spiritul fin de discernămînt al compozitorului Si-

---

6. Identificarea compozitorului Sigismund Toduţă cu folclorul muzical bihorean se vădeşte şi în prelucrările sale corale, ca, de pildă, corurile nr.9 şi nr.10 din amintitul caiet al III-lea - 15 Coruri mixte -, precum şi în întreaga sa creaţie, în care elementele specifice ale acestei surse melodice populare de inestimabilă valoare constituie componente foarte importante.

gismund Toduţă în selectarea celor mai expresive pagini ale repertoriului popular. El prelucrează de-a lungul acestei creaţii pianistice, subliniindu-le ineditul şi savoarea, opt melodii de sursă folclorică, imortalizate, de altfel, şi sub veşmînt coral, în unele lucrări a c a p p e l l a ale aceluiaşi autor. Expunerea fără acompaniament a cîntecului sau dansului citat (piesele nr. 3 şi nr. 5), însoţirea lui din cînd în cînd de isoane (piesele nr. 5 şi nr. 6), sau monumentalizarea lui prin parafonia vocilor (piesa nr. 6), ca şi contrapunctările melodice (piesele nr. 6 şi nr. 8), stretto-ul cănonic (piesa nr. 7), ostinato-urile din planul sonor acompaniator (piesele nr. 2, nr. 4, nr. 7) sînt doar cîteva dintre procedeele ce ne reţin atenţia.

Piesa nr. 1, purtînd indicaţia „Dondolando", reprezintă varianta pianistică a melodiei Liu,liu,lea „auzită şi notată (de George Breazul, n.n.) în grădina Cişmigiu din Bucureşti, de la o femeie care-şi legăna copilul"[7], şi pe care Sigismund Toduţă a inclus-o printre cele Cinci cîntece de leagăn ale colecţiei sale intitulate 20 Coruri pentru voci egale[8]. Cîntecul simplu, dar de aleasă distincţie, ce se înfiripă din cele trei sunete (s o l, l a, m i), pe cuvinte liniştitoare şi dezmierdătoare, cadenţate în line mişcări ritmice,

e pus în valoare de autorul Suitei, între altele, şi prin acompaniamentul pianistic ce realizează forma în oglindă a mer-

7. Cf. G. B r e a z u l, Cîntecul popular. Funcţia psihologică, în „Muzica românească de azi", op.cit., p.120.
8. Vezi S. T o d u ţ ă, 20 Coruri pentru voci egale, Ed. muzicală, Bucureşti, 1966, p.114.

sului melodic, inclusiv cu ritmul inversat:

Noua formulă melodico-ritmică se îmbină cu ipostaza ei originală, creind un arc de sens descendent - conturat şi de motivul măsurilor 3-4, ce se repetă spre sfîrşit - şi menit să întregească ambianţa de calm şi reverie. Exemplificările care urmează înfăţişează, rînd pe rînd, deschiderea şi mărirea arcului, inversarea şi îmbogăţirea lui ritmică, armonică şi polifonică:

Astfel reuşeşte autorul să reliefeze trăsături latente ale melodiei populare şi să le amplifice printr-un travaliu lipsit de ostentaţie, dar cu atît mai măiestrit, în deplin consens cu însuşi cîntecul de leagăn ales drept frontispiciu.

Din Threnia, Trei piese (Preludiu, Coral, Toccata) şi Terţine răzbate o nouă modalitate de ridicare pe o treaptă superioară a virtualităţilor melosului folcloric, aceea a transfigurării şi substanţializării lui prin prisma unui concept componistic contemporan şi totodată personal. Anumite succesiuni intervalice, formule melismatice, figuri şi cadenţe melodice modale, elemente de ritm r u b a t o sau g i u s t o, sugestii de alcătuiri armonice şi polifonice şi însuşi conţinutul emoţional al acestor mai recente compoziţii pianistice toduţiene se regăsesc în suma caracteristicilor distinctive şi inimitabile ale muzicii populare româneşti.

Discursul muzical al Threniei concretizează, cu evidenţă, rezonanţe folclorice, prin chiar linia melodică de bază,

derulată într-un ritm liber, nemăsurat, începînd cu tetracordul frigic şi continuînd (după o figură melodică boltită, ce aduce trepte mobile) cu tetracordul lidic, eliptic de treapta a treia (dar care e prezentă ca element complementar în vocile acompaniatoare), spre a se încheia cu o cadenţă pe treapta a doua, tipică muzicii noastre populare. Cvarta mărită (s i becar - f a), fluctuaţia treptei a şasea (r e), construcţia modală mixtă (minor-majoră), la care se adaugă fragmentările, inversările şi secvenţările melodice, mişcările paralele şi contrare ale vocilor acompanietoare, realizînd un plan sonor polifonic independent, armoniile desprinse din sfera polimodalismului şi cromatismului sînt elemente structurale ce atestă o originală fuziune între un melodism cu substrat folcloric şi arhitecturi polifonice tradiţionale. Aşa cum observă V a s i l e H e r m a n, „bazată pe o structură general tetracordală (...), lucrarea apare ca o neobişnuită sinteză între cîntecul lung doinit şi formele polifonice medievale: g y m e l,

o r g a n u m, d i s c a n t u s, m o t e t (...) şi constituie o contribuţie din cele mai originale în cadrul zonei cromaticii libere de esenţă modală"[9]. Mai presus de toate acestea, se impune însă a fi remarcată atmosfera idilică, mioritică, pe care o degajă Threnia - scrisă iniţial pentru orgă, ca interludiu instrumental al oratoriului Miorita -, sugerînd substanţa etnică a spiritualităţii româneşti.

Dacă Preludiu şi Coral din ciclul Trei piese lasă să transpară legături directe cu muzica bizantină, Toccata aduce pe prim plan elemente instrumentale percutante de iz popular, din care nu lipsesc cele ce propun asocieri cu sonorităţile ţambalului.

Discursul muzical al Preludiului se distinge prin bogăţia elementelor ornamentale variaţionale ce se detaşează dintr-o singură celulă melodică[10],

alcătuită pe temeiul intervalului de secundă, şi care vor evolua înspre o tot mai intensă cromatizare. Menţionăm şi ingeniozitatea utilizării valorilor de ritm „ajoutée",

a căror origine poate fi deopotrivă atribuită ţ a c h i s m e i bizantine şi p a r l a n d o - r u b a t o -ului popular românesc.

Coralul transpune pianistic una din cele mai vechi şi frumoase melodii bizantine,

---

9. V. H e r m a n, Formă şi stil în noua creaţie muzicală românească, Ed. muzicală, Bucureşti, 1977, p.118.

10. Succesiunea treptat ascendentă a intervalelor de secundă mare şi secundă mică, urmată de o secundă (sau alt interval) în coborîre, constituie începutul mai multor cîntări bizantine, printre care şi cele reproduse de G h e o r g h e C i o b a n u (în transcrierea lui G. B r e a z u l şi I. D. P e t r e s c u) în studiul Muzica bizantină, din vol. Studii de etnomuzicologie şi bizantinologie, Ed. muzicală, Bucureşti, 1974, pp. 430, 431, 342.

descoperită şi prelucrată pentru prima oară (sub veşmîntul corului mixt) de I. D. C h i r e s c u[11].

Păstrînd nealterată melodia în bas, compozitorul Sigismund Toduţă structurează o formă alcătuită din cinci secţiuni şi o coda, fiecare amplificată cu un comentăriu constînd din mişcări parafonice şi totodată contrapunctice ale diferitelor linii şi planuri melodice componente, ce amintesc de o r g a n u m -ul Ars antiquei. Astfel, în paginile acestui Coral se confruntă stilul omofonic străvechi al melodiei cu viziunea polifonică, de esenţă modală, frecvent regăsită în compoziţiile lui Sigismund Toduţă şi întregită de armonii de factură contemporană.

In Terţine, autorul promovează un limbaj serial-dodecafonic şi totodată un vădit structuralism, inseparabil conexate cu etosul melosului popular.

Pe fondul unei desfăşurări ritmice libere, conformă şi cu indicaţia „largo improvisando", se schiţează un contur melodic avînd microcelule şi melisme similare citatului folcloric,

dispuse în oglindă în jurul unei axe simetrice şi punctate, din cînd în cînd, de tricordiile partidei acompaniatoare[12]. După epuizarea primelor două portative, acelaşi text muzical ni se prezintă în recurenţă şi apoi într-o evoluţie variaţională. Drept încheiere, cadenţa

---

11. Vezi: I. D. C h i r e s c u, Cîntările(...) după vechile melodii tradiţionale psaltice(...) transcrise şi armonizate pentru cor mixt, Bucureşti, 1972, p. 36.
12. Ele reunesc, pe verticală, sunete ale melismelor.

(reţinută de noi din Threnia) reafirmă, prelungind şi valoarea temporală a sunetului final, corelaţiile lucrării cu intonaţii ale muzicii noastre populare.

Incercarea de a surprinde din complexitatea stilistică a compozitorului Sigismund Toduţă cîteva din modalităţile prin care reuşeşte să încrusteze în canavaua creaţiei pianistice româneşti nestemate ale tezaurului folcloric, să le potenţeze şi să le dea noi străluciri, nebănuite încă, relevă fondul umanist al unui maestru consacrat, de o înaltă ţinută moral-patriotică, dăruit cu generozitate artei şi poporului său.

Valorification du mélcs folklorique dans la création pianistique de Sigismund Toduţă

Rodica Oana-Pop

Résumé

Excellent connaisseur de notre folklore musical, le compositeur Sigismund Toduţă s'est avéré être en même temps, l'un des plus inspirés et compétents maîtres dans l'art de mettre ce folklore en valeur. Le fait est attesté aussi par sa création pianistique, où on peut saisir les différentes modalités technico-expressives: la citation folklorique remaniée, la création de la ligne mélodique dans l'esprit folklorique, la transfiguration créatrice de la substance cellulaire et des motifs de provenance folklorique dans un concept stylistique propre.

Die Verwertung des folkloristischen Melos in Sigismund Toduţăs Klavierwerken

Rodica Cana-Pop

Zusammenfassung

Als gründlicher Kenner unserer Musikfolklore hat sich der Komponist Sigismund Toduţă gleichzeitig als einer der ideenreichsten und zuständigsten Meister in der Kunst ihrer Verwertung bewiesen. Dieses bezeugen auch seine Werke für Klavier in denen verschiedene ausdruckstechnische Verfahrensweisen erkennbar sind: das bearbeitete folkloristische Zitat, die Schaffung einer folkloristischen Melodik, die kreative Umgestaltung der kernmotivischen Substanz folkloristischen Ursprungs in einem eigenen stilistischen Konzept.

The evaluation of the folkloric melos in the piano creation of Sigismund Toduţă

Rodica Cana-Pop

Summary

A profound knower of our musical folklore, the composer Sigismund Toduţă, has also proved himself as one of the most inspired and competent masters in the art of his own evaluation. This is atested also by his piano creation in which several technical-expressive modalities are percievable: the overworked folkloric quotation, the creation of melodies in a folkloric spirit, the creative transfiguration of the cellular-motivic substance of folkloric source, in an own stylistic concept.

SIGISMUND TODUŢĂ: „LA CURŢILE DORULUI" - TREI MADRIGALE PE VERSURI DE LUCIAN BLAGA

Sofia Gelman-Kiss

Motto

La obîrşie, la izvor
nici o apă nu se-ntoarce,
decît sub chip de nor.
La obîrşie, la izvor
nici un drum nu se întoarce
decît în chip de dor.
O, drum şi ape, nor şi dor,
ce voi fi, cînd m-oi întoarce
la obîrşie, la izvor?
Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?

Lucian Blaga

Madrigalele acestui ciclu (1978)[1], în care muzica şi versurile se contopesc într-un tot indisolubil legat de o milenară tradiţie - ce-şi clădeşte conţinutul pe autenticitatea liricii populare -, proiectează o experienţă comună celor doi autori: imaginea „satului-idee, satul învăluit în legende, locul de mîntuire unde transcendentul coboară şi fiinţele se află într-o secretă corespondenţă, satul unde se vindecă setea de mîntuire" (G e o r g e I v a ş c u)[2] şi imaginea dorului „cîntat pentru el însuşi, ca stare aproape fără obiect, ca stare al cărei obiect e oarecum retăcut sau numai discret atins."[3]

Dispunînd de un colorit ce poartă amprenta stilistică specifică compozitorului S i g i s m u n d T o d u ţ ă, într-o „baie de modalism"[4] şi o cromatică diatonică - caracteristică şi ea mai ales creaţiei sale corale -, cele trei madrigale trădează un conţinut emoţional de un adînc lirism, ce păstrează

---

1. Analiza de faţă precede prima audiţie a madrigalelor.
2. L. B l a g a, Poezii. Introducere de G. Ivaşcu, Ed. pentru literatură, Bucureşti, 1967, p.54.
3. L. B l a g a, Trilogia culturii, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p.219.
4. C. Ţ ă r a n u, Oratoriul „Miorita" de S. Toduţă, în: Lucrări de muzicologie, vol.5, Cluj, 1969, p.52.

date arhaice, privite prin dinamica timpului.

Dacă L u c i a n B l a g a reconstituie atmosfera baladelor, descîntecelor şi bocetelor din poezia populară, zugrăvind satul într-o organică armonie, Sigismund Toduţă va învesmînta aceste idei prin sublimarea, transfigurarea elementelor oferite de folclorul autentic românesc. Dacă Lucian Blaga „se apleacă în adîncurile nebănuite ale descîntecelor, ale bocetelor, ale colindelor, încărcate şi pietrificate de taine ce ne depăşesc, dîndu-le viaţă într-o atmosferă de început sau de sfîrşit de lume"[5], Sigismund Toduţă ridică din adîncuri flacăra pîlpîindă ce zace în legende, transformînd-o într-o lumină sclipitoare ce umple de văpaie cereştile abisuri şi metamorfozează anxietatea vibrantă ancestrală în nostalgia vieţii bucolice.

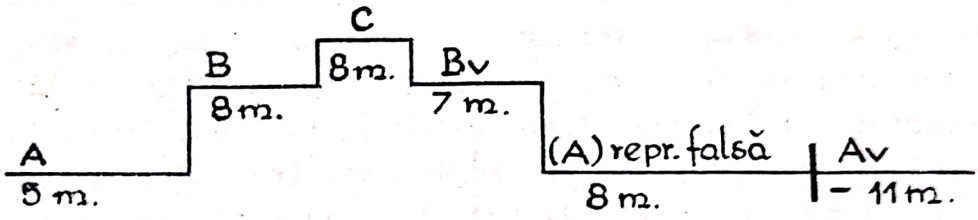
Legătura conceptuală intrinsecă între viziunea poetului Blaga şi imaginea filozofică a compozitorului Sigismund Toduţă fuzionează în „matricea stilistică", materializîndu-se într-o continuitate ce avea să-şi facă debutul încă în anii 1943-1947 - după o lungă perioadă de gestaţie -, prin opera Meşterul Manole. După Trei lieduri pe versuri de Lucian Blaga (1956) apar, datate din 1978, madrigalele La curţile dorului, înscrise în „spaţiul de amintire paradisiacă indefinit ondulat şi înzestrat cu specifice accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiul mioritic".[6]

Conţinutul poetic-muzical ancorează într-un climat spiritual al folclorului, formînd un sublim poem al dragostei, al dorului, al nostalgiei, al unui vis de mult apus sau renăscut dintr-o magică legendă. Muzica lui Sigismund Toduţă învederează meandrele unui orizont infinit în toate dimensiunile sale, ca în viziunea lui Lucian Blaga: „Se ghiceşte felul orizontului - din ritm şi din linia interioară a muzicei aşa cum din zborul păsării ghiceşti lărgimea spaţiului pe care ea-l simte în preajmă"[7].

5.I. P i l l a t, Lucian Blaga în specificul românesc, în: Ultima oră, 24 II.1929, citat de G.Ivaşcu, op.cit., p.67.
6.L. B l a g a, op.cit., p.125.
7.L. B l a g a, op.cit., p.119.

„Intoarcerea la izvor" este un simbol ce-şi găseşte materializare în ciclul La curţile dorului , fiind motivaţia ce vehiculează o idee comună celor trei madrigale, anume: iluzia infinitului intangibil.

I. Primul madrigal va da numele întregului ciclu (La curţile dorului) şi este conceput pentru cor mixt; eşafodajul său pare turnat într-o formă de pod cu repriză falsă şi este stăpînit de o aleasă distincţie, ce permite reliefarea discursului învăluit de o intensă vibraţie:



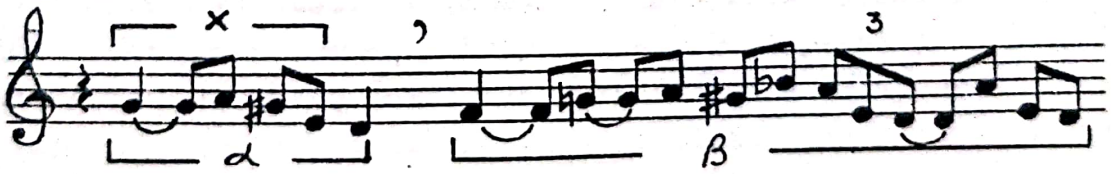
Morfologia madrigalului, conturată prin fluxul cadenţelor (de obicei intruse), articulează o structură asimetrică, oglindită în proporţia secţiunii de aur: momentul apariţiei reprizei false (m. 29) marchează epuizarea segmentului pozitiv şi, implicit, debutul celui negativ:

0 ---------- 0,618 ---------- 29 ---------- 0,382 ---------- 47

(0,618 x 47 = 29)

Motivul de debut al madrigalului (α), complementat cu cel imediat următor (β), poartă latent valenţele întregii lucrări:

Ex.1

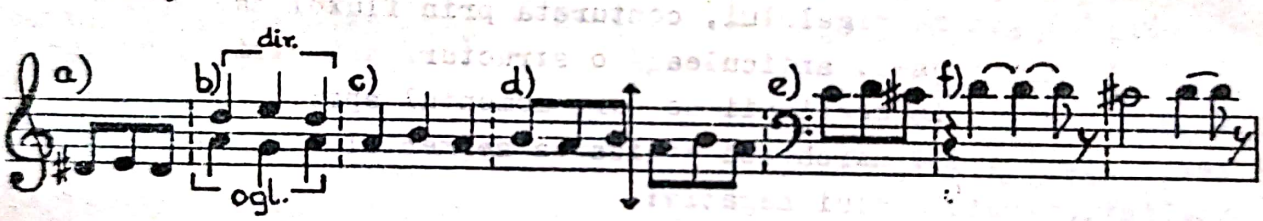


Cele două motive dau naştere temei, ce conturează un hexacord cu o treaptă mobilă (s o l) alterată sau nealterată (a):

Ex.2

Tema - şi implicit hexacordul - îşi trage seva din magma germinativă iniţială (x), care va servi drept punct de plecare comun celor trei madrigale. Concepută într-o fluctuaţie a treptelor de tip oscilant (torculus) a unui cromatism repliat, magma germinativă îşi are originea în arhetipul premodal, prepentatonic (ex.2 b). Prezintă o lume a micromodalului susceptibil pentru augmentări, permutaţii, transpoziţii în baza variaţiilor; adevărat microcosmos ce-şi va plini latenţele în cuprinsul discursului muzical, graţie unei neîncetate transformări şi modificări. O scurtă privire asupra diverselor sale ipostaze ne demonstrează spiritul inventiv, fantezia creatoare şi simţul proporţiei promovat de magma germinativă iniţială în continua sa metamorfoză şi înnoire. Apare alterată (a), sub forma directă şi oglinda sa suprapuse (b), augmentată (c), nealterată, juxtapusă cu forma sa în oglindă (d), în recurenţă (e), augmentată în oglindă (f):

Ex.3



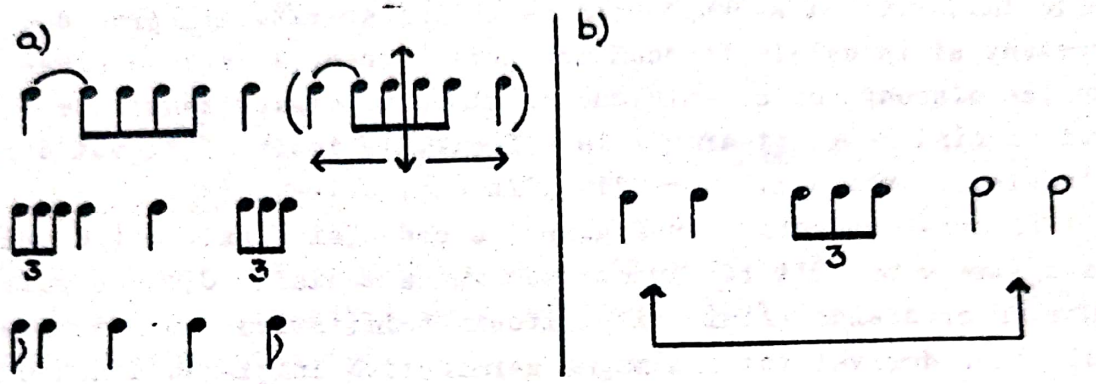
Hexacordul (osatura temei), derivat tot din magmă, promovează şi el principiul variaţiei; continua transformare lărgeşte şi adînceşte valenţele sale. Semnificaţia sa creşte, se conturează treptat şi, odată cu valorificarea tuturor trăsăturilor latente, va însoţi articularea formei, va trasa în esenţă exprimarea conţinutului muzical. Asemenea magmei germinative iniţiale, hexacordul (diatonic sau cromatic) poate fi urmărit pe tot parcursul desfăşurării discursului muzical: în recurenţă, cu cromatism diatonic (a), în recurenţă, nealterat (b):

Ex.4

Structura ritmică urmăreşte acelaşi principiu de necontenită metamorfozare, avînd-şi obîrşia în formula iniţială simetri-

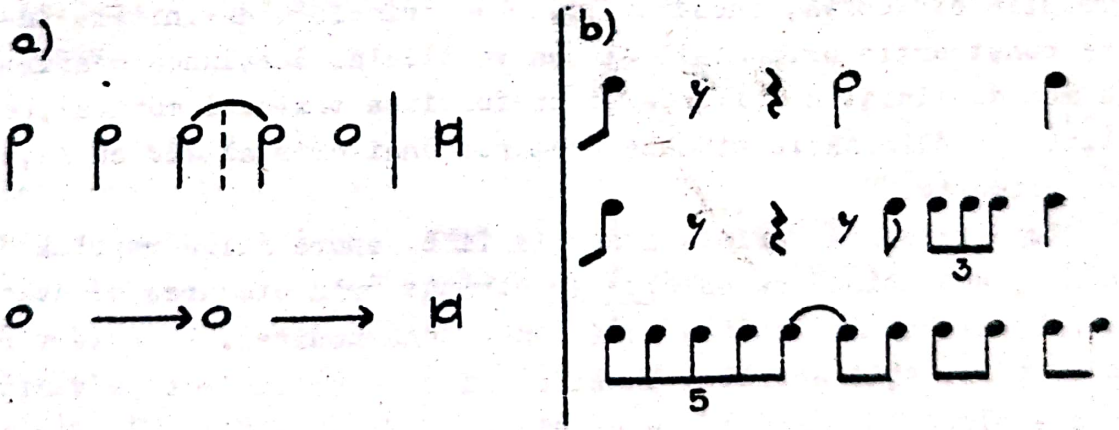
că, nonretrogradabilă. Astfel concepută, formula originară va da naştere unor combinaţii complexe de ritmuri nonretrogradabile, cu extremele de structură identică (a) sau neidentică - augmentată - (b):

Ex.5



Creşterea valorică de durată (a) în augmentare, coroborată cu poliritmia, mişcarea variată şi complexă a vocilor, cu suprapuneri de formule diversificate, vin să sublinieze sensul expresiv al discursului muzical:

Ex.6



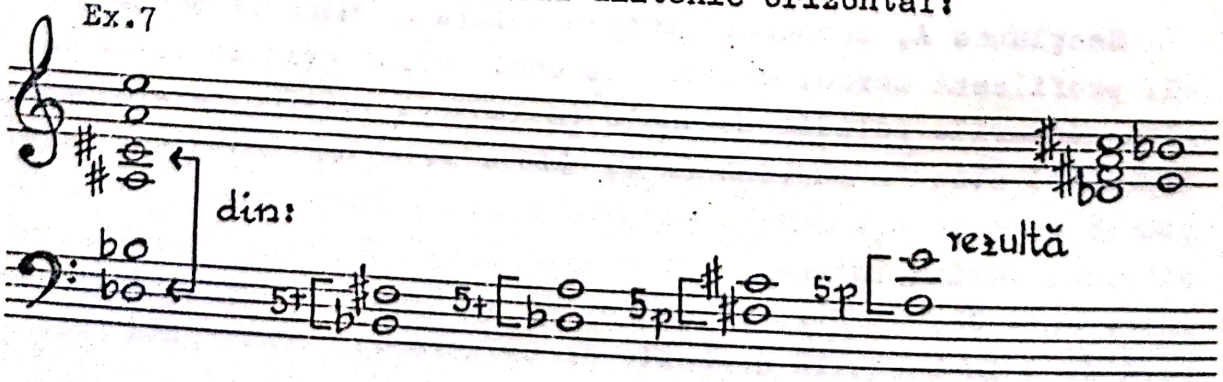
Secţiunea A, concepută într-o colorată monodie melismatică, profilează mersul melodic al unui relief criptic ce-şi va găsi sensurile polidimensionale (melodice, polifonice, armonice, timbrale) abia în repriză (A_v); linia melodică doinită a secţiunii A se scurge într-o unduire liberă, ametrică; firul însingurat domină întreaga parte expozitivă. Monodia secţiunii - întreruptă doar pentru un moment de un ison - trădează o atmosferă de o invincibilă dragoste de policromie, continuată prin

diversificarea materialului expozitiv, în secţiunea B. Valorificarea motivelor iniţiale (∝) şi (β) oferă suficiente posibilităţi pentru procesul neîncetatei variaţii. Monodia se deschide într-o polifonie: linia melodică cu caracter de improvizaţie (la alto), desfăşurată în continuare ametric, este confruntată cu o pînză sonoră proiectată pe verticală; frînturile imitative şi suprapunerea asincronă a textului (procedeu prezent şi în celelalte două madrigale) creează momente aleatorice discontinue ce amintesc de simbolul omniprezent: „Ce voi fi cînd m-oi întoarce / la obîrşie, la izvor? / Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?" — din „Cîntecul obîrşiei".

Printr-o cadenţă - prefigurare a cadenţei finale - (pe prima optime a măsurii 14) începe secţiunea mediană, C, concepută într-un crescendo ritmic şi polifonie neimitativă, cu materialul sonor derivat tot din magma germinativă iniţială. Trăsătura stilistică rezultată din economia mijloacelor, din elaborarea pe baza principiului de prelucrare şi continuă înnoire a magmei iniţiale prin variaţie, constituie o dimensiune a concepţiei creatoare a compozitorului. Prin omniprezenţa motivelor amintite (∝ şi β), care pătrund organic în ţesătura discursului muzical, alături de abundenţa elementelor cromatice,se obţine o gradaţie expresivă, încadrată într-un principiu de unitate între construcţia orizontală şi cea verticală. Secţiunea C afirmă în mod subliniat densitatea şi profunzimea textului muzical,realizînd o culminaţie-sinteză asemenea unui cristal viu cu faţete polimorfe.

După reluarea variată a secţiunii B, apare falsa repriză (m.29), subliniată de un <u>cluster</u> obţinut prin etajarea de cvinte perfecte şi mărite (cu două sunete enarmonice). Nu este vorba de o formaţie acordică în sine, ci de o proiectare pe verticală a pilonilor cromatismului diatonic orizontal:

Ex.7



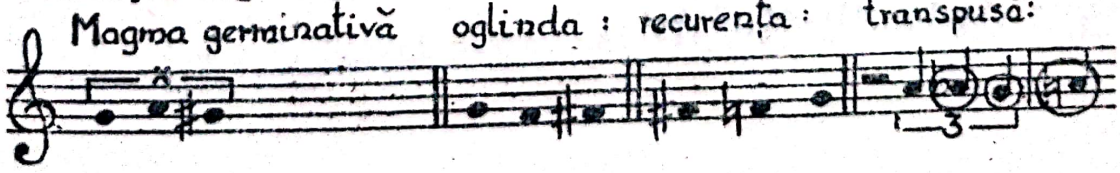
Falsa repriză apare cu însuşirile unei dezvoltări, prin reluarea elaborată a elementelor din secţiunile anterioare (B şi C):

Ex.8

Ea se înscrie ca o urmare a unui proces treptat de creştere, explorînd şi ultimele valenţe ale motivelor iniţiale derivate din magma germinativă.

Configurată din materialul expozitiv, repriza reală (A_v) trasează o extindere pe coordonata verticală a tensiunii lăuntrice a monodiei. Intr-o ingenioasă polifonie neimitativă, linia melodică se coroborează cu elementele ce apăruseră în secţiunile anterioare. Pînza sonoră (din penultima măsură) aidoma unui cluster, în procesul constituirii, apare în contrast cu echilibrul liniştitor al cvintei perfecte cu care se încheie lucrarea.

II. Iezerul. Intr-o completare a naturii, din care nu lipsesc unele notaţii ale amănuntului coloristic, Lucian Blaga porneşte în căutarea unor semnificaţii noi în armonia universului. Sigismund Toduţă tălmăceşte semnificaţia versurilor, urmăreşte drumul sinuos al gîndului ajuns la revelaţia extatică, într-o perfectă identitate dintre vers-gînd-muzică, dintre ritm şi emoţie. Privirea vaporoasă a iezerului este redată în ambianţa morfologică a orizontului spaţial ce lasă să se întrevadă simbolul unui univers nebănuit. Cel de al doilea madrigal al ciclului izvorăşte din nucleul melodic (x) generat din oglinda recurenţei magmei germinative a primului madrigal: Ex.9



Imitaţia construită din această celulă tricordală va constitui suportul armonic <u>quasi ostinato</u> pentru desfăşurarea temei (m.3-6). Tema, la rîndul ei, apelează la un tricord cu o treaptă mobilă (s o l - s o l d i e z), fenomen ce vine să asigure unitatea motivică a madrigalului. Edificiul formei bipartite (cu repriza dinamică), stăpînit de ponderea unui echilibru, oglindeşte logica dimensiunilor dispuse în proporţia secţiunii de aur, astfel:

```
0              +              92              -              149
I-----------------------------I-----------------------------I
(49 x 0,618 = 92,082)         (m.20
```

Momentul de debut al segmentului negativ coincide cu incipitul culminaţiei care apare ca o maximă potenţare tensională: <u>cli-maxul</u> - melodic şi expresiv - (m.20-25) se sudează cu contrapanta descendentă.

Intr-un lexic bogat şi colorat, secţiunea A aduce tema, pe fundalul imitativ (la terţă) a nucleului melodic. Canavaua structurii melodice se îmbogăţeşte cu noi elemente intonaţionale cromatice, introduse în fluctuaţia treptei mobile (s o l). In această ipostază, sunetul mobil beneficiază de trei forme diferite: s o l d i e z, s o l, s o l b e m o l, permiţînd astfel posibilitatea unei diversificări multiple:

Ex.10

Firul improvizaţiei, în desfăşurare <u>ametrică</u>, apare la alto deasupra căruia imitaţia, în canon ritmic, se realizează dialogat într-un cadru strict <u>metric</u>. Se coroborează deci două planuri contrastante, concomitent cu sublinierea a două concepte ritmice diferenţiate:

Ex.11

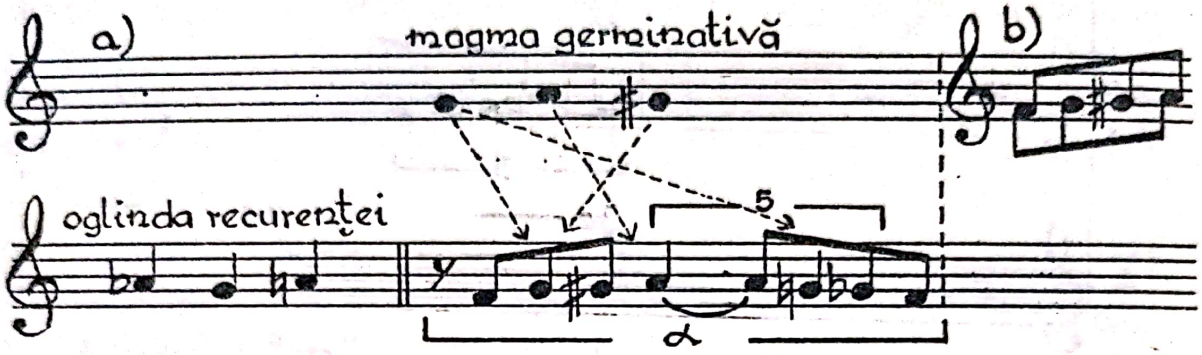
procedeu care fusese deja folosit de către autor şi în alte lucrări, ca de pildă în Colo sus pe după lună sau Pe cerul cu flori frumoase.[8]

Motivul iniţial, ∝ , conţine i n n u c e întregul material tematic. Legătura dintre acest motiv şi magma germinativă iniţială a ciclului apare cît se poate de evidentă : motivul implică însă turnura melodică devenită caracteristică (torculus) a cromatismului repliat, promovînd o fluctuaţie a treptei mobile, şi propulsează, astfel, o nouă „ordine" în or-

8.S.T o d u ţ ă, Coruri mixte, caietul III, Editura muzicală, Bucureşti, 1970.

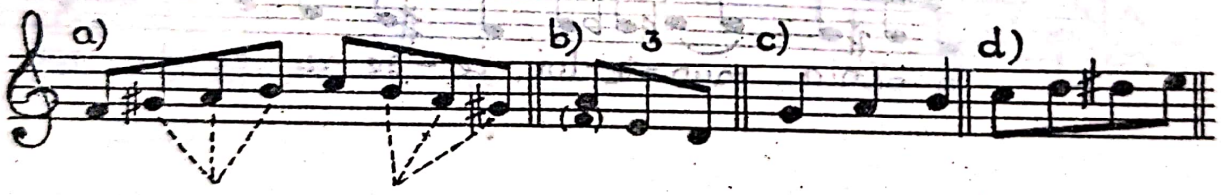
ganizarea nucleului melodic inițial (x), conturînd o altă unitate tricordală (b):

Ex.12



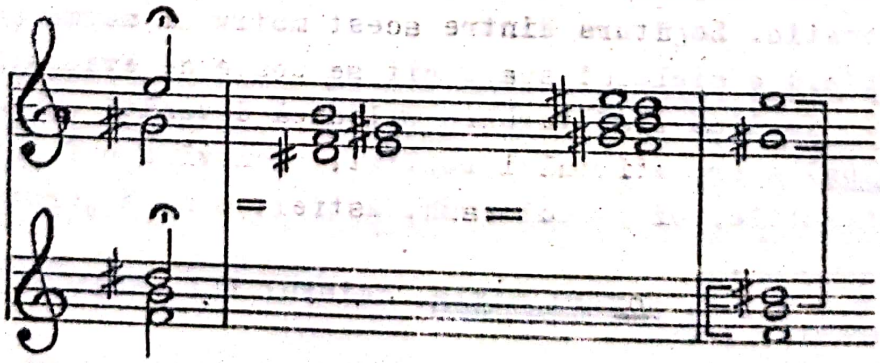
Fazele ei de elaborare în cadrul secțiunii A, cît și valorificarea latențelor cuprinse în intervalele unității inițiale, constituie o viziune poetică de o rară frumusețe în procesul de construire a formei muzicale. Cîteva ipostaze ale unității tricordale rezultate din motivul $\propto$, vor fi revelatoare în acest sens: a) extinsă la tetracord, juxtapusă recurenței sale; b) eliptică, cu modificarea primului sunet; c) augmentată (nealterată); d) transpusă (alterată).

Ex.13



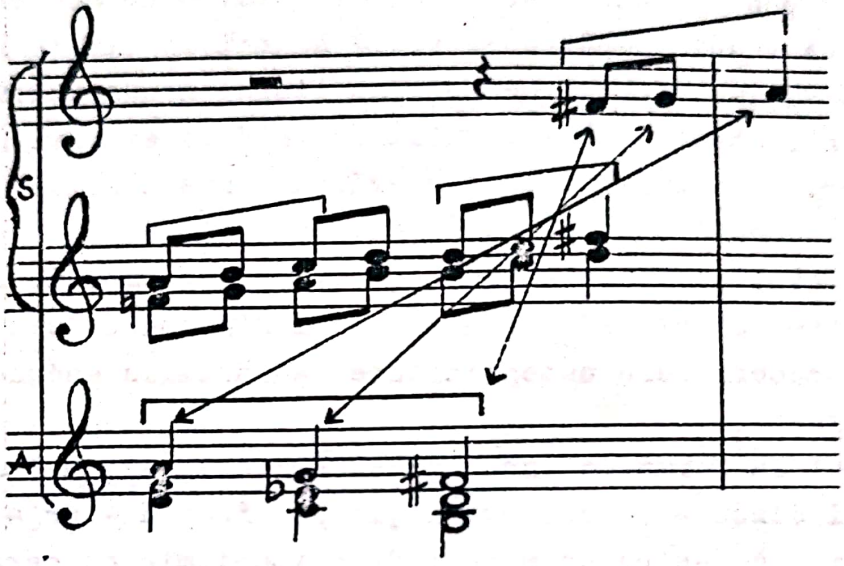
Secțiunea se oprește pe un cluster distribuit sub forma unui acord bifuncțional, ce acuză aglomerarea pe verticală a osaturii lineare cromatic-diatonice.

Ex.14



In edificiul formei bipartite, secţiunea a doua (A_1) dobîndeşte un impuls chemat să introducă o reverberaţie nouă. Debutează cu o imitaţie diminuată în recurenţă, derivată din unitatea tricordală iniţială, realizată printr-un dialog între alto (1-2) şi sopran (1-2), reliefată de coloanele sonore verticale:

Ex.15



In desfăşurarea discursului muzical, secţiunea A_1 propulsează o organizare asimetrică de polimetrie şi poliritmie tensională, culminaţia realizîndu-se printr-o etajare sonoră verticală bifuncţională:

Ex.16

Culminaţia cedează locul unui moment omofon, avînd rolul de a atenua reverberaţiile tensiunii create. Coloanele verticale izoritmice parcurg traiectoria unei densităţi de factură a

pînzei sonore. Discursul se stinge prin reluarea dialogului imitativ (variat) al silabelor care au inițiat madrigalul.

III. Intoarcere. „...Lucian Blaga socotește că poetul este descifratorul semnificațiilor misterioase ale cosmosului; sau, mai curînd, poate, este doar semnalizatorul unor sensuri sortite să rămînă veșnic nepătrunse (...) Nimeni în lirica noastră nu a știut să împletească mai strîns fiorul necunoscutului, din depozitul ancestral al folclorului, cu tainele simțirii, ca Lucian Blaga".[9] Echivalînd cu o adevărată „ars poetica", se conturează în această poezie o idee scumpă poetului, cea a satului, purtătorul unei echilibrate și trainice armonii. Plăsmuită într-o feerică atmosferă, muzica lui Sigismund Toduță reînvie într-o cuceritoare autenticitate adîncimile ascunse în sufletul poetului.

Conceput în formă de lanț (A-B-C-D-E-A_v), ultimul madrigal al ciclului dispune de o construcție polifonică - prin excelență - întreruptă pentru un moment de o izoritmie cu caracter armonic cadențial (E).

Secțiunea expozitivă (A) prezintă tema (purtînd în germene materialul sonor al întregului madrigal), la alto, asemenea unui cîntec lung, ametric; tema dispune de două segmente contrastante ritmic și intervalic, premisă care va servi drept punct de plecare pentru construirea secțiunilor următoare:

Ex.17

în linia sa de desfășurare, tema vehiculează magma germinativă inițială a ciclului, pledînd, de acum, pentru o amplificare tetracordală care va constitui piatra de construcție a discursului muzical. Tetracordul, la rîndul său, se îmbogățește cu un

9.Ș.C i o c u l e s c u, O privire asupra poeziei noastre ermetice, în Revista Fundațiilor, decembrie 1937, cf. G.I v a ș c u, op.cit., p.53.

sunet alterat (s o l d i e z), fapt ce va permite utilizarea sa în două ipostaze, dîndu-i-se o valorificare colorată nouă:

Ex.18

Prefigurează totodată bogăţia mijloacelor de expresie latente ce urmează a fi explorate pe parcursul lucrării: a) cromatic, în recurenţă; b) model de imitaţie la cvintă; c) conglomerat vertical; d) diminuat, transpus la recureenţă; e) model pentru un scurt ostinato:

Ex.19

Madrigalul prezintă un proces de creştere-acumulare, obţinut prin principiul de variaţie. Alături de factorul melodico-ritmic, polifonia - strălucit mijloc de expresie din arsenalul poetic al autorului -, strîns legată de elementul armonic, devine sursă importantă de gradaţie şi contrast, capabilă să realizeze tensiuni şi relaxări, conturînd un tipar arhitectonic măiestrit proporţionat. Principiul secţiunii de aur este prezent şi în acest madrigal, dispunînd de particularităţi cu totul deosebite: punctul secţiunii de aur al materialului muzical coincide cu cel al textului poetic:

```
0          109          unităţi de timp          287
I----------------I-------------------------------I
0        -       21,3  silabe      +              56
(287x0,382=108,634)(56 x 0,382 = 21,392)
```

Culminaţia expresivă se realizează în secţiunea mediană, pentru ca ultimul aliniat să oglindească reţinerea avîntului, unde colaborează încetinirea mersului ritmic alături de transparenţa vocilor, atribuind textului o nuanţă de echilibru lăuntric, o linişte treptată, ce se va opri pe o coloană sonoră construită pe verticala unui cluster dispersat.

Departe de a fi exhaustivă, analiza de faţă încearcă să surprindă unele aspecte ale scriiturii autorului, să contureze şi să urmeze procesul evolutiv al magmei germinative iniţiale, din care îşi trage seva ciclul de trei madrigale. Intregul eşafodaj arhitectonic-muzical ia naştere în temeiul metamorfozării continue, pornind de la un tricord (torculus) conceput ca un cromatism repliat, extins asupra întregii lucrări, asupra tuturor parametrilor (melodie, ritm, armonie). Ideea quasi criptică cu care debutează ciclul prezintă o simetrie lăuntrică, în care centrul - s o l d i e z - este flancat de două secunde mari:

Ex.20

Magma germinativă iniţială proiectează o proporţie interioară stabilă, caracteristică pentru perioada ultimelor creaţii ale autorului.[10]

Ex.21

Tronsonul melodic de trei sunete are o organizare diastematică în care, faţă de sunetul central, extremele sînt dispuse la un interval de secundă mică inferioară şi superioară; astfel conce-

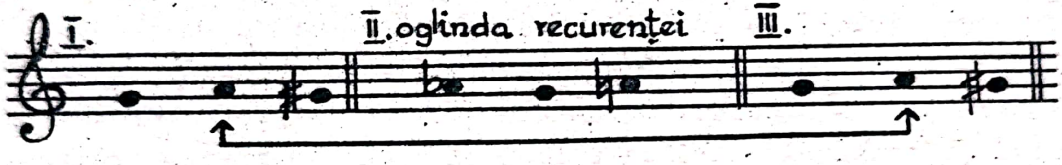
10. Operînd cu un tronson de trei sunete, se promovează o unitate embrionară pe care se va clădi întreaga lucrare: un microcosmos melodico-ritmic ce-şi va valorifica valenţele în discursul muzical.

put, nucleul dobîndeşte fie forma cromatismului repliat (Concertul nr.2 pentru coarde, Horea, La curtile dorului (a), fie forma unui început de serie - „pîlnie" (Miorita) (b):

Ex.22

Magma germinativă iniţială (s o l - l a - s o l d i e z) primeşte accepţiunea unui simbol al întregului ciclu de madrigale. Apare sub aceeaşi înfăţişare în primul şi ultimul madrigal, iar cel median debutează cu oglinda recurenţei, transpusă:

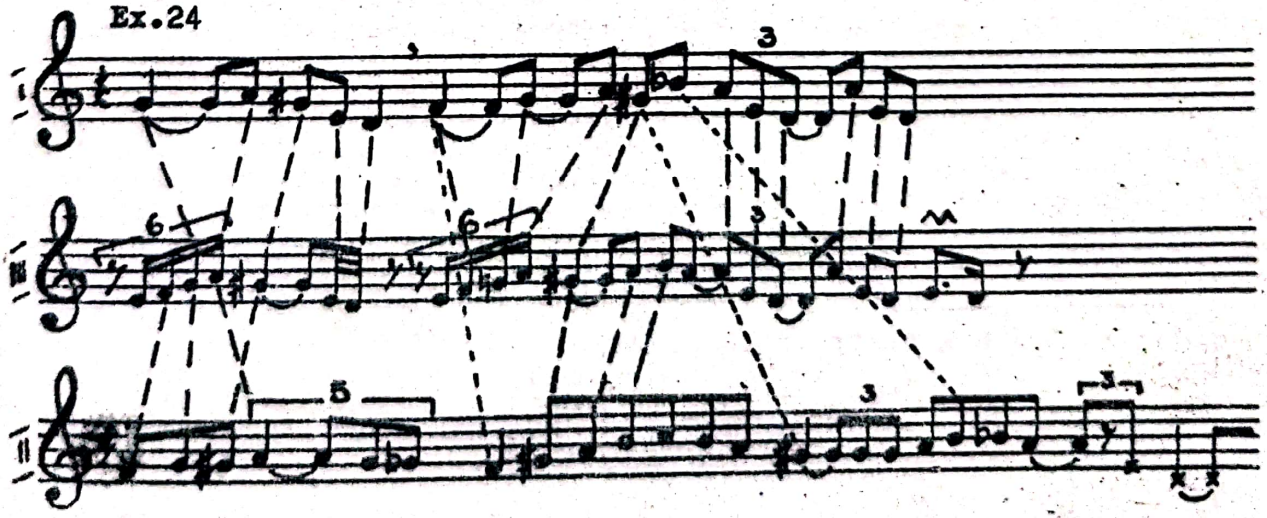
Ex.23



Asemenea unui Motto, magma germinativă iniţială vehiculează pe parcursul celor trei madrigale simbolul unităţii conceptuale asemenea ultimei strofe din minunata poezie a lui Blaga: „Ce voi fi cînd m-oi întoarce / la obîrşie, la izvor? / Fi-voi dor atuncia? Fi-voi nor?" (Cîntecul obîrşiei).

Privite în ansamblu, cele trei madrigale proiectează un arc ascendent-descendent, purtînd dinamica contrariilor. Interdependenţa lor lăuntrică se concretizează nu numai prin atmosfera poetică de un colorit plastic, ci şi prin corespondenţa motivică. O analiză comparativă a motivicii vine să justifice concepţia ciclică a madrigalelor:

Ex.24



Cu toată unitatea nucleului ideatic comun, madrigalul al doilea se detaşează printr-un contrast de factură a scriiturii, de o ritmică situată pe suprafaţa temporală „molcomă", alături de un contrast timbral (e conceput pentru cor de femei) ce „Cată lung Ochiul spre Nord". Segmentele de monodie - prezente în primul şi ultimul madrigal - vor constitui un alt reper al contrastului în edificiul „triptichonului". Iar ideea care sudează virtualmente cele trei madrigale va trebui căutată în coroborarea continuă a liniei melodice improvizatorice de tipul cîntecului lung, desfăşurată în ritm liber, ametric, cu chenarul unui „acompaniament" metric, realizat prin tiparele polifoniei imitative sau neimitative.

Intr-o unitate perfectă între semnificaţie şi morfologie, unde echilibrul şi armonia idealului ajung la plinirea forţei expresive, ciclul „La curţile dorului" proiectează o viziune particulară a frumosului. Duse pînă la limita extremă a unei virtuozităţi a scrisului, momentele culminante par a exprima adîncimi şi tensiuni spirituale lăuntrice care urmăresc traiectorii impresionante. Enigmaticul şi contemplarea tensională oscilează concomitent cu intensitatea liricii, dublată prin textul muzical care serveşte drept învestire plastică a ideilor poetice tălmăcite. Atmosfera vibrantă a madrigalelor se înscrie în acel „orizont spaţial cu care se simte solidar ancestralul suflet românesc, orizont despre care păstrăm undeva, într-un colţ înlăcrimat de inimă - chiar şi atunci cînd am încetat demult a mai trăi pe plai - o vagă amintire paradisiacă:

Pe-un picior de plai
Pe-o gură de rai..."[11]

---

11. L. B l a g a, op.cit., p.125.

Sigismund Todută: Trois madrigaux sur les vers de Lucian Blaga („La curţile dorului")

Sofia Gelman-Kiss

Résumé

La présente analyse tâche de surprendre certains aspects de l'écriture componistique de l'auteur dans une oeuvre de date récente (1978); elle tâche encore de tracer le contour et de suivre le procès évolutif du magma germinatif de début qui constitue aussi la source du cycle de trois madrigaux. Vus dans leur ensemble, les trois madrigaux projettent un arc ascendent-descendent portant la dynamique des contraires. Leur interdépendence intérieure vient être concrétisée non seulement par l'atmosphère d'un coloris plastique, mais encore par la correspondence des motifs. Malgré l'unité du noyau d'idées commun, le deuxième madrigal se détache par un contraste de facture de l'écriture rythmique; à côté d'un contraste de tymbre, et l'idée qui relie virtuellement les trois madrigaux devra être cherchée dans l'enchevêtrement continuel de la ligne mélodique d'improvisation déroulée en rythme libre amétrique et du cadre d'un accompagnement métrique.

Sigismund Todută: Drei Madrigale auf Verse von Lucian Blaga („La curţile dorului")

Sofia Gelman-Kiss

Zusammenfassung

Vorliegende Analyse versucht einige Aspekte des Tonsatzes des Komponisten in einer seiner jüngsten Arbeiten (1978) zu erfassen, den Entwicklungsprozess der primären Formungskräfte, aus denen sich der Zyklus der drei Madrigale entfaltet, zu umreissen und zu verfolgen.

In ihrer Gesamtheit betrachtet, bilden die drei Madrigale einen auf- und abwärts gerichteten Bogen mit kontrastierender Dynamik. Ihre gegenseitige innere Abhängigkeit vergegenständlicht sich nicht nur durch die poetische Stimmung von bildhaftem Kolorit, sondern auch durch die motivische Übereinstimmung. Trotz der Einheit des gemeinsamen Leitgedankens, hebt sich das zweite Madrigal durch den Kontrast der rhythmischen Satzweise als auch durch klangfarblichen Kontrast ab, während die Idee, welche virtuell die drei Madrigale verbindet, in der kontinuierlichen Erhärtung der improvisatorischen Melodielinie, die sich in freiem unmetrischen Rhythmus im Rahmen einer metrischen „Begleitung" entfaltet, zu suchen ist.

Scanned with OKEN Scanner

Sigismund Toduţă: Three madrigals on verses by Lucian Blaga („La curţile dorului")

Sofia Gelman-Kiss

Summary .

This analysis attempts to grasp some aspects of the author's writing in a recent work (1978), to outline and follow the evolutionary process of the initial germinative magma, from which the essence of the three madrigals derives.

Viewed as a whole, the three madrigals project an ascending-descending arch, carrying the dynamics of the contraries. Their inner interdependence is carried out not only by the poetic atmosphere of a plastic colouring but also by the motive sequence. In spite of the unity of a common idea nucleus, the second madrigal detaches itself by means of a contrast in the rhythmic writing, along with a timbral contrast, while the idea which virtually welds the three madrigals will have to be searched in the permanent corroboration of the improvizing melodic line developed in ametric free rhythm, with the frame of a metric accompaniment.

Scanned with OKEN Scanner

EXPRESIE ŞI CULOARE ÎN ORATORIILE „MIORIŢA" ŞI „PE URMELE LUI HOREA" DE SIGISMUND TODUŢĂ

Michaela Caranica Fulea

Moarte, moarte, ce făclii
Scaperi tu în vieţi pustii?
Ce lumini arunci şuvoi
De ştergi urmele din noi
Şi faci limpede urcuş
Între vii şi-între cei duşi?[1]

Creaţia noastră populară a preocupat dintotdeauna pe marii noştri creatori, care i-au sondat inepuizabila bogăţie, relevînd-o. B l a g a însă ne-a aprins de înţelesuri acest fond, surprins în substanţa sa însăşi, cu tragica şi grandioasa sa viziune asupra lumii, cu fermecătoarea sa familiaritate cu cosmosul, învăţîndu-ne astfel să ne cunoaştem şi să ne recunoaştem în lume. Contemporan cu Lucian Blaga şi respirînd acelaşi mediu, S i g i s m u n d T o d u ţ ă se simte atras nu numai de versurile poetului, pe care le regăsim prezente în creaţia sa de atîtea ori cînd muzica se află îngemănată cu cuvîntul, dar prin însăşi spiritualitatea poeticii şi filozofiei sale, aureolate de acel nimb particular, izvorît dintr-un anume spaţiu.

Abordarea unora dintre marile teme ale creaţiei populare, care depăşesc prin semnificaţiile adînc filozofice aria restrînsă a unui circuit folcloric, îl înalţă dintru început pe Sigismund Toduţă printre acei creatori care, desfrunzindu-ne miturile, au împins mai departe procesul cunoaşterii de sine. Muzica oratoriului Mioriţa şi a mai recentului oratoriu Pe urmele lui Horea, creează nu numai cadrul, orizontul natural al versurilor populare, dar transfigurează însăşi expresia poetică, relevîndu-i astfel şi inepuizabil le-i valenţe, transfigurare care, în urma unei adevărate alchimii spirituale, se va aprinde de

---

1. V. A n a n i a, Poeme cu măşti, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1972, p. 205.

noi înţelesuri. Aceasta va reieşi poate şi mai acut din oratoriul Pe urmele lui Horea, în care compozitorul nu va opta în primul rînd pentru glorificarea unui anumit erou care luptă şi se jertfeşte pentru ai săi, ci pentru personificarea omului ca simbol al conştientizării unui destin. Lupta, aici, nu se va da împotriva forţelor oarbe ale destinului, aşa cum vedeau grecii lupta lui Oedip. Destinul lui Horea, ca şi cel al ciobanului mioritic, este un destin dictat de un întreg cosmos, în care omul face parte integrantă. Un destin revelat prin semne cosmice, ca acel simbol stelar, al cărui circuit universal îl regăsim încă înainte de D a n t e, reprezentînd forţa misterioasă care conduce destinele individuale. Astfel, Miorita îl va consemna în alegoria moarte-nuntă ca semnal prevestitor de moarte: „Că la nunta mea / A căzut o stea", iar Pe urmele lui Horea, ca semnal al renaşterii simbolice: „Cînd se va naştea Horea / Va răsări o stea". Lupta eroului se va da aici tocmai pentru ducerea la bun sfîrşit a menirii cu care a fost învestit de la naştere: „Hore, cînd îi creşte tu / Să răscoleşti pămîntu', / Să răscoleşti tu glia, / Desfiinţează robia". Şi tot ca un semnal al organicităţii ideii cosmice de destin, prezicerea nu va fi făcută de ursitoare, ca la greci, ci de „frunza codrului" şi „ramura stejarului". Se afirmă astfel încă de la început legătura organică dintre om şi natură, ca părţi integrante ale cosmosului, osmoză pe care o regăsim prezentă de-a lungul ambelor oratorii, a căror versuri sînt construite pe un paralelism continuu între mediul uman şi cel natural.[2]

Sîntem la izvoarele începuturilor. Spaţiul şi timpul se constituie. Un timp absolut, de mit (mai ales în Miorita), un spaţiu „indefinit ondulat", ce deschide un întreg cosmos, a cărui curgere e marcată de ritmul implacabil viaţă-moarte. Muzica oratoriilor surprinde esenţa adîncă a acestui spaţiu, a cărei formă se constituie dintru început ca un nucleu, adevărată „matrice" germinativă, din care se va plămădi întregul. Este încrustarea într-un timp concentrat a ideii de ondulare, prezentă pregnant în mişcarea ondulatorie a intervalelor. Iat-o expusă în Miorita, în registrul acut al viorilor care cîntă în două octave

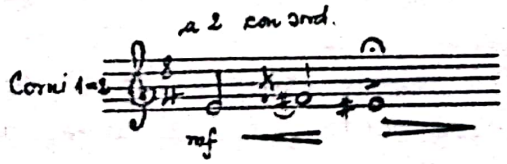
2. M. P o p - P. R u x ă n d o i u, Folclor literar românesc, Ed. didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1976, p. 327.

îngemănarea de t o r c u l u s şi p o r r e c t u s, nucleu a cărui repetare prelungeşte încă o dată ideea de „ondulare":

Ex.1

Dacă plaiul e prezent ca personaj principal al oratoriului Miorita, atunci codrul răsunînd de buciumul „cu dor de moarte" va constitui fondul pe care se va întreţese întreg oratoriul Pe urmele lui Horea, cu aderenţe vădite, atît ca şi construcţie, cît şi ca ideatică, la forma de pasiune. Codrul-„bucium" va intona motivul-semnal, învestit cu aceleaşi valenţe de matrice germinativă, acuzînd încă o dată o intervalică ondulată:

Ex.2



Se resimte din acest motiv - de o concentrare cvasi-criptică - ceva din fiorul versurilor eminesciene ce sugerează „o lume de subterane melancolii şi o natură, în care simţi, fără să fie amintită, prezenţa unor taine umbroase, care nu pot fi captate tematic"[3], dar pe care muzica le poate face mai tangibile, printr-o transfigurare şi o sublimare specifică.

Proiecterea spaţiului şi timpului în care se va desfăşura scenariul celor două oratorii e împlinită cu tonul sacral al începuturilor de mit. Situaţia generică a oratoriilor dezvoltă, pe traiectoriile largi ale desfăşurării poetice, ideea raportu-

---

3. L. B l a g a, Trilogia culturii, Ed. pentru literatură universală, Bucureşti, 1969, p. 252.

lui dintre om şi moarte (Miorița), dintre om şi destin (Horea).

Dacă munca de alegere a textelor populare a fost mult uşurată în Miorița, datorită existenţei versiunii lui A l e c s a n d r i, pentru Horea, Sigismund Toduţă a urmat drumul sinuos al căutătorilor de diamante. Avînd la dispoziţie colecţia de versuri populare Pe urmele lui Horea a lui D u m i t r u B o i e r u H o d ă c e a n u[4], compozitorul a ales din cele 52 de poezii, cu un simţ poetic-filozofic sigur, versurile care i s-au părut mai semnificative pentru sublinierea şi ridicarea la rang de mit a ideii generatoare.

Entităţile muzical-expresive cu care operează oratoriile se vor baza pe un amplu aparat orchestral, cor şi solişti. Ponderea acestora, ca şi funcţiunile cu care vor fi învestite, va fi însă variabilă, repercutîndu-se implicit asupra ideii de culoare. In Miorița, cei trei solişti vor avea funcţii de personaje, fiind principalii purtători ai dramaturgiei poemului. Astfel, ciobanul moldovean va fi reprezentat prin vocea tenorului, „oiţa năzdrăvană", prin vocea sopranei, iar mama ciobanului, prin vocea de alto.

In Horea, corul devine de fapt personajul central al dramei, învestit cu funcţiile vechii tragedii greceşti, cor din care se va desprinde firesc vocea corypheului (bariton şi tenor) sau cea a lui Horea.

Orchestra va avea în ambele oratorii rolul de a comenta şi a prelungi fiorul verbului poetic. Afirmîndu-se primatul vocalităţii, Miorița acuză o singură parte de sine stătătoare în Dansul compus în formă de fugă. Acest contrast unic de culoare, adus aici după expunerea primei variante a alegoriei moarte-nuntă, împinge punctul culminant pe care tenorul solo l-a adus în finalul „şi stele făclii", printr-o bruscă întrerupere de registru, spre punctul nodal[5] al dramaturgiei oratoriului. E un dans în care milenara vitalitate ţărănească e împletită în acest rit cosmic al morţii, într-o superbă îmbinare a apollinicului cu dionisiacul, pe care o sugerează însăşi metafora-metaforelor româneşti, care asemuie „între-olaltă viaţă cu moarte":

---

4. D. B o i e r u H o d ă c e a n u, Pe urmele lui Horea, Ed. Litera, Bucureşti, 1976.
5. C. Ţ ă r a n u, Oratoriul „Miorița", în: rev. Muzica, 1969, nr. 12.

„o mîndră crăiasă / a lumii mireasă".

Caracterul predominant dramatic al oratoriului Pe urmele lui Horea, ca şi funcţia deosebită cu care e învestit corul aici, atrage după sine o mai substanţială prezenţă a orchestrei, care, în diferitele puncte nodale ale dramaturgiei, comentează, prelungind astfel rolul pe care îl are aici corul, ca şi în tragediile greceşti. Insăşi partea cu care debutează oratoriul este încredinţată orchestrei, cu funcţie evidentă de P r o l o g o s, în care, după chemarea de „bucium" (ex.2), sînt expuse, într-o „încrîncenare de vreri", principalele elemente formale ale oratoriului: recitativul, coralul şi melisma.[6] Următorul moment orchestral îl prezintă Nr.9, pentru a cărui încleştare de forţe este ales tot tiparul de fugă. Auzim aici alevea versurile lui Eminescu: „Şi abia plecă bătrînul...Ce mai freamăt, ce mai zbucium! / Codrul clocoti de zgomot şi de arme şi de bucium" (Scrisoarea III) . Coralul orchestral, concentrat atît ca dimensiune, cît şi ca formaţie instrumentală, făcînd apel la grupul compact al suflătorilor, comentează în Nr.11 durerea eroului sortit imolării. Dimensiunea durerii e aici amplificată prin dublarea vocii cosmice a „buciumelor". Caracteristică şi concludentă pentru unitatea din care se plămădeşte întregul este distribuirea acestui coral suflătorilor, care, împreună cu partida melodică principală a cornilor, simbolizează un adevărat cor jeluitor de buciume. In acelaşi sens, este revelatoare şi legătura motivică organică între coralul suflătorilor şi ultimul vers expus de corul de femei care creşte cromatic într-o densă pînză sonoră de clustere. Această legătură virtuală între cele două părţi face ca cezura existentă să nu fie percepută ca o întrerupere.[7]

---

6. V. H e r m a n, Oratoriul „Pe urmele lui Horea" de S. Toduţă, în volumul de faţă.

7. Un moment asemănător, situat tot în unul din punctele nodale ale dramei, îl reprezintă şi cel care urmează naraţiunii Evanghelistului, după trădarea lui Petru, în Matthäus-Passion. Vocaliza cu care Evanghelistul comentează plînsul lui Petru („und weinete bitterlich") va constitui legătura virtuală a ariei Erbarme Dich , care, astfel, nu mai are nevoie de obişnuitul recitativ dinaintea fiecărei arii.

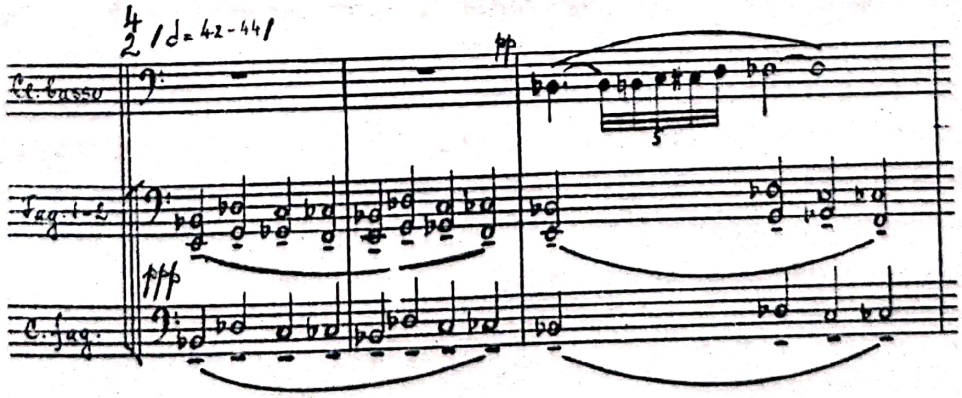
Ex.3

Ultima parte orchestrală din Horea este o passacaglie sumbră, adevărat marş spre supliciu. Intonată de fagot şi contrafagot în registru grav, tema de passacaglie îşi extrage seva din plasma germinativă (ex.2) şi are vădite similitudini cu Passacaglia din Miorita.

Ex. 4

molto p
molto p
meno
cantabile
T. sax
O-i — tă bir — sa — nă, — De eşti năz —
A-gnel — le fu — ca — e, — Si tu es —
div. (i secondi)
Vlc
div. (i secondi)
Cb
pp
pp

Ex. 5


4/2 ♩= 42-44
pp
Fg. basso
Fag. I-II
C. fag.
fff

In Miorița, tema e prezentă la corzile grave, care urmează vocii tenorului în Oiță bîrsană . Remarcabilă ni se pare plastica culorilor pe care o mînuiește compozitorul în fina diferențiere a expresiei: sublima seninătate cu care ciobanul mioritic întîmpină moartea se manifestă însă printr-o dramă interioară acută în care „se confruntă conștiința inevitabilității morții și pasiunea pentru viață, dorința expresă de trăire veșnică, de eternizare"[8]. Această dramă interioară se va „exterioriza" mai tîrziu, în versul „cu lacrimi de sînge". Diferența calitativă de expresie interioară și exterioară este împlinită de puterile magice ale muzicii: în timp ce vocea tenorului redă seninătatea în fața morții, în termenii unei anume alese cantabilități, orchestra ne „vorbește" din interiorul sufletului ciobanului, exprimînd o tensiune gradată cu grijă, tensiune care nu se definește numai prin ostinato-ul temei de passacaglie, sau prin culoarea de la început, întunecată, pe care o adaugă vocile grave ale lemnelor, ci și prin linia melodică cromatică ce parcurge o largă traiectorie ascendentă, într-o continuă acumulare de volume instrumentale.

Nenumărate sînt exemplele de subtile sublinieri emoționale ale orchestrei, în ambele oratorii. Ni se pare revelatoare, în acest sens, caracterizarea personajelor pe care o face Sigismund Toduță, cu o desăvîrșită fineță și intuiție psihologică. Astfel, enumerarea celor trei ciobănei reclamă o diferențiere de culoare: dacă „moldovanul", ciobanul sortit „mîndrei crăiese, a lumii mirese" e exprimat printr-o melodică ascendentă de către corul tenorilor, într-o ritmică „dreaptă", pe o simplă pedală cu surdină a trompetelor, culoarea se întunecă treptat pentru „ungurean" și „vrîncean", trecînd într-o melodică descendentă în corul bașilor, susținută de o densă pînză de clustere la suflători. Comentariul sacadat al orchestrei aduce, mai departe, ideea-matrice, transfigurată prin perspectiva tragică a morții. Iată metamorfozările matricei germinative, ca reprezentare a orizontului cosmic, în care dihotomia bine-rău se reflectă ca într-o oglindă:

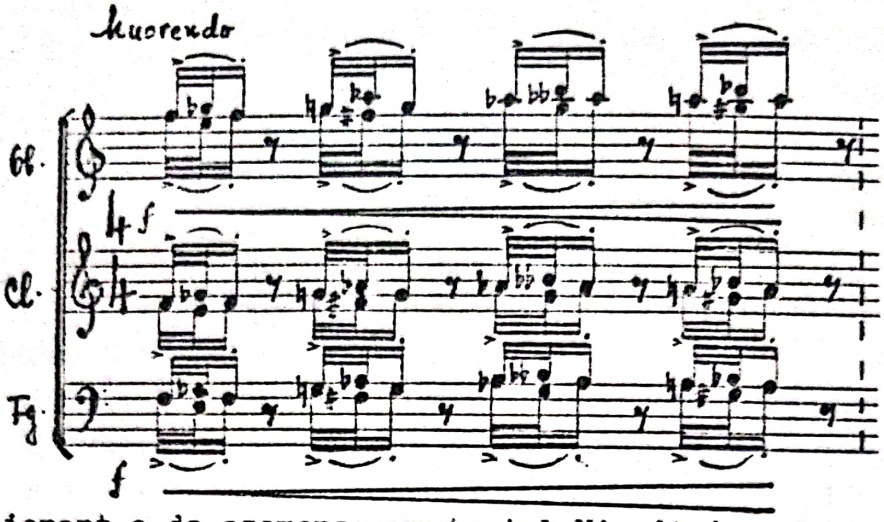
---

8. M. P o p - P. R u x ă n d o i u, op. cit., p. 326.

Ex.6

Fl picc
Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Cl. basso
I
Fg. II
Cor.
Tr.
Trb.
e
Tuba
Timp.
Tamb.picc.
Piatto
Gr c.
T.tam
Ptte
trill.
crescendo sempre
cre scen do
feroce
staccatissimo
molto
tutti in Cfg.

Ex.7



Emoţionant e,de asemenea,portretul Mioriţei,care respiră acelaşi aer „ondulat", ca semn al unei perfecte sincronizări cu mediul,sau cel al Mamei,a cărei puritate e aureolată de pedale-ison care însoţesc tot acest moment,în flageoletele corzilor[9].Unitatea portretului se împlineşte şi prin culoarea arhaică,asemeni unui colind, pe care o intonează pe rînd grupele corului de femei,bărbaţi şi apoi mixt,sau,mai tîrziu, în intonaţiile psaltice,expuse de vocea solistă de alto,ca şi prin parfumul străvechi al isonului,ce aminteşte de faux-bourdon[10].

Ex.8

9.Cu aceeaşi funcţie,flageoletele viorilor vor colora lumina strălucitoare a Graalului în Lohengrin.

10.C.Ţ ă r ă n u, op.cit.

Portret care va primi dimensiunile sfîşierii tragice în introducerea finalului: „Tu, mioara mea, / Să te-nduri de ea". Unitatea portretului este asigurată aici de continuarea ideii de ison la corzi, fără flageolete, într-un flux continuu de optimi şi pătrimi, sugerînd agitaţia şi durerea ciobanului, confruntată cu recitativul-bocet al violoncelului solo, ce exprimă durerea fără margini a Mamei.

Ex.9

O culoare particulară în redarea expresiei verbului poetic o va aduce vocea umană, cu gradaţiile pe care le oferă vocile soliste, sau formulele de ansamblu ale corului de femei sau bărbaţi, cu nuanţările interioare caracteristice registrelor celor două grupări, ca şi ale corului mixt. Alegerea diferitelor formule de ansamblu va fi conformă cu structura epică, lirică sau dramatică a textului. Debutul naraţiunii, atît în Miorita, cît şi în Horea, introduce treptat în descrierea idilică a spaţiului o tensiune, tradusă iniţial printr-o imperceptibilă neliniş-

te sugerată de perspectiva tragică pe care o implică hotărîrea de omor şi de anunţarea predestinării lui Horea.Gradaţia evenimentelor narate reclamă gradaţia culorilor şi volumelor,optîndusc pentru soluţia diferenţierilor timbrale ale corului:vocile de tenor şi de bas pentru Miorita,cele de sopran şi alto,pentru Horea.S-a mai amintit de procedeul închiderii culorilor în Miorita, la enumerarea celor trei ciobănei.Un principiu asemănător,dar şi mai complex,datorită ponderii pe care îl are aici corul în desfăşurarea dramaturgiei,va sta şi la baza primului tablou din oratoriul Pe urmele lui Horea.Gradaţia şi contrastul se realizează aici prin alternările şi îngemănările de voci corale,ca şi prin dezacordul virtual provocat de limpiditatea cîntecului de leagăn pe care îl enunţă muzica,sau prin realitatea dramatică expusă brusc,prin îngemănarea vocilor de sopran şi alto în parlando („Mama sa e la-nchisoare...Copilaşu-ntr-una plînge / Inimioara i se frînge".Repetarea aceluiaşi procedeu şi al alternanţei vocilor într-un continuu crescendo de tensiune, pe care plastica muzicală îl face şi mai perceptibil prin desele schimbări de tempo, prin stilul improvisando,acompaniamentul aerisit sau „sec" al volumelor instrumentale,va duce la ultima îngemănare a vocilor, care pecetluieşte m e n i r e a eroului: „Hore, cînd îi creşte tu / Să răscoleşti tu pămîntu',/ Să răscoleşti tu glia,/ Desfiinţează robia".Este momentul-cheie, declanşator al întregii dramaturgii. Maxima concentrare cu care învesteşte compozitorul acest moment are valoarea unei afirmaţii plenare.

Corul bărbătesc este,în Horea,expresia incisivului,a acţiunii imediate,a imanentului.Faţă de structura predominant monodică a corului de femei,corul bărbătesc se exprimă mai degrabă printr-o scriitură „bătucită",în dense structuri armonice. Corul Nr.7, „Mai pe din sus de Abrud",este un splendid exemplu de sincronizare a expresiei viguroase a textului cu cea a culorii,rezultată din densa diviziune în opt grupe a vocilor bărbăteşti,din polifoniile imitative dense,adevărate „hăuituri",ca şi prin adăugarea instrumentelor de percuţie.Asemănător ca expresie este corul Nr.6, „Măi Hore,fecior de moţ", al cărui ton imperativ generează o structură de maximă concentrare,ca şi corul Nr.8,„Vine Hore de la munte",în care vocile tenorilor apar îngemănate cu cele ale basurilor,într-un cor vorbit,acompaniat de orchestră,cu evidenţierea percuţiei. Sentimentul ireversibilului,enunţat prin simbolul „Cocoş negru cîntă-n cruce", împreună cu vestirea momentului aşteptat al împlinirii menirii eroului, constituie ideea de bază a corului Nr.7.Acest moment, deosebit de măiestrit,se realizează prin culorile melismatice ale vocilor de sopran,care traduc,prin culoarea lor,chemările în ecou ale buciumelor,într-un flux a cărui creştere va cuprinde treptat şi vocile de alto, tenor şi bas, însoţite de densa masă melodică a orchestrei, într-o culminaţie judicios gradată.

Ex. 10

22 + 2 m. ♩=160
Fl 1-2
Ob 1-2
Cl. basso
Fag 3
Corni
Tr
Timp.
Si
S2
A1
A2
A3
T-B
Cor
MI
VI
Vle
Vcelli
CB

Semnalele reunite în unison ale corului de femei se pierd apoi ca nişte „reverberaţii"[11] în orizontul infinit ondulat, ale cărui plaiuri şi văi răsună încă de chemările buciumelor.

Un moment asemănător de transfigurare melismatică a corului de alto revine în Nr.10, „În vîrful nucului", care nuanţează, în dimensiunile lirico-dramatice, punctul nodal al eşecului: „Că la Bălgrad la-nchisoare / Horea e dus la pierzare" (v.ex.3).

Instrumentalizarea vocilor, în sensul amplificării şi creşterii gradate, însoţeşte şi revolta lui Horea, în Nr.15, care invocă puterile veşniciei, ca, printr-o „învîrtire" cosmică, să-i scape din robie.

O culoare cu totul particulară în contextul oratoriului Pe urmele lui Horea are momentul răstignirii, aducînd un contrast total, marcînd puntea de legătură spre catharsisul dramei. Dimensiunile muzicale pe care le acuză expresia poetică se împletesc prin culoarea „albă", diatonică, a melodiei, eliberată de bara de măsură, prin corul „a cappella", în care vocile bărbăteşti intonează un coral mut, de un ethos cu totul particular, peste care vocile de femei recită, aducînd acel misterios simbol al ireversibilului: „Nor negru din asfinţit".[12]

Ex.11

11.V.H e r m a n, op.cit.

12.Cu acelaşi imponderabil mister apare şi simbolul „Cocoş ne-

In conformitate cu întregul ne apare şi împlinirea ideii de spaţiu şi timp.Un timp de „izvoare",care abia se constituie,are o culoare mai statică faţă de momentele în care elementul temporal e mai viu,reclamînd o vivacitate sporită.Timp care se va repercuta firesc şi asupra ideii de spaţiu,ca orizont dat.Impletirea acestora în senzaţia de depărtare-apropiere cu care debutează Miorita,coborîrea turmelor de oi, coborîrea de la munte a armatei lui Horea sau reverberaţiile de buciume ce se pierd în spaţiu,se realizează prin mijloace dinamice (ppp-mf),registre, suprafeţe de o densitate variabilă care cresc sau descresc progresiv,avalanşe heterofonice descendente,pulverizări motivice.

Subtilele schimbări de tempo ale Aulodiei, ca şi ale întregului oratoriu,traduc magistral neliniştea oiţei năzdrăvane care destăinuie complotul.Neliniştea este gradată - o găsim încă prezentă în Nr.3,în descrierea Mioriţei, prin schimbarea culorii vocale (s u ş ş u r a n d o, p a r l a n d o, q u a s i g r i d a n d o) - printr-o treptată acumulare de volume, culminînd în acel solo („vreau să mi te-omoare") urmat de un amplu comentariu orchestral.

Direct proporţională cu expresia este şi densitatea sonoră, care, în conformitate cu un anumit ethos, va avea o anumită cu-

---

gru cîntă-n cruce" sau, în Miorita, „Pe la apus de soare".In poezia Trecut-au anii, Eminescu ne face părtaşii aceluiaşi sentiment al ireversibilului, în exclamaţia: „O, ceas al tainei, asfinţit de sară!".

lonre.Aceasta va fi împlinită atît prin armonie,polifonie,timbruri în diferite mixaje (preferîndu-se culori apropiate,pentru infinitele posibilităţi de nuanţare şi gradaţie),cît şi prin formule de ansamblu,numărul vocilor şi poziţia strînsă sau largă a acestora.Densitatea spaţiului sonor, de la decupajele particulare în care vocea sau instrumentele în unison sau solo rămîn „suspendate" într-o structură monodică, fără suport armonic, pînă la dense pînze de clustere, urmăresc firesc cursul epicului, liricului sau dramaticului, cu nuanţările caracteristice. Momente ale epicului sau dramaticului care cer o gradaţie sau o subliniere vor lăsa liberă desfăşurarea verbului poetic, fără susţinere orchestrală („Ca să mi-l o m o a r e / Pe cel moldovan"- cor,bas,sau „H o r e numele-i punea" - cor, alto).

O particularizare a unei expresii lirice o întîlnim în sentimentul dorului,împlinit în creaţia lui Sigismund Toduţă prin acel stil improvizatoric doinit,încredinţat de cele mai multe ori unor momente instrumentale solo, un adevărat decupaj dezmărginitor în volume.Ultimele creaţii ale compozitorului mărturisesc corespondenţe adînci cu dorul definit de Blaga „dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorţii şi care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal şi încă un deal"[13].

Iată Aulodia flautului solo din Mioriţa:

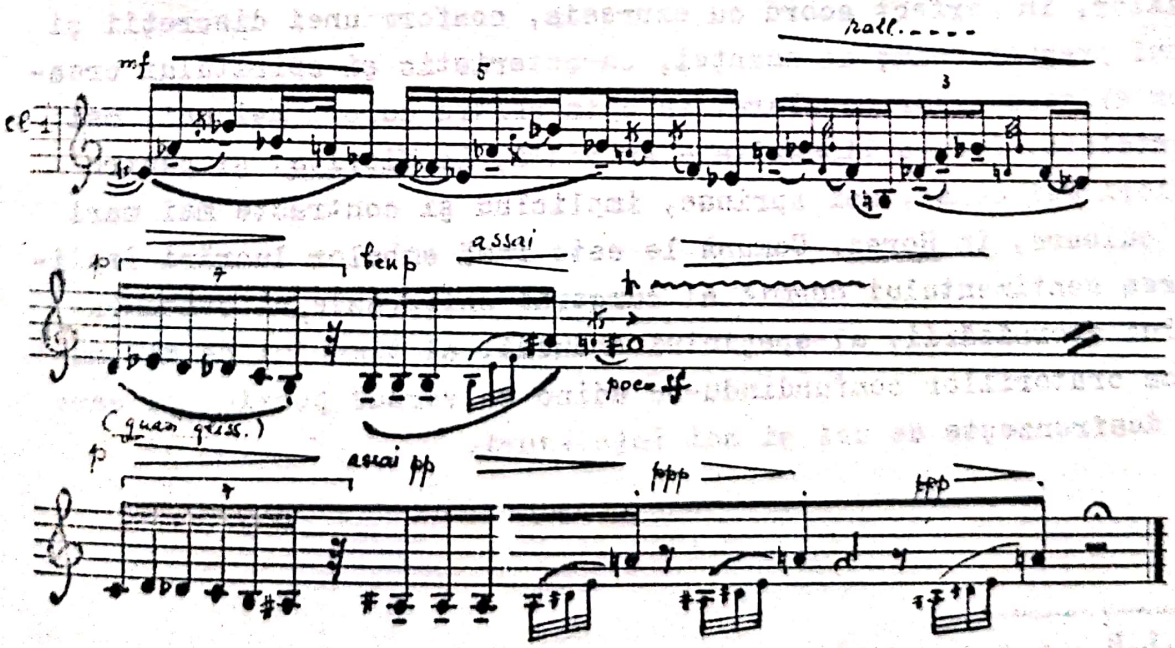
Ex.12

13.L.B l a g a, op.cit., p.125.

improvizaţia flautului şi clarinetului care deschide şi închide corul Nr.12 din Horea:

Ex.13

Ex.14



Expresie a aceluiaşi dor, aulodia Simfoniei a V-a se împlineşte tot ca „aspiraţie trans-orizontică, existenţă care în întregime se scurge spre ceva".[14]

Finalul oratoriului Horea aduce, după vremelnica înfrîngere a eroului, speranţa biruinţei într-un nou timp, cînd „S-o mai naşte Horea odată", cînd „Zarea se va lumina / Tulnicele vor cînta", exprimată printr-un final apoteotic. Astfel, biruinţa ideii generice înseamnă eternizarea ei prin repetare cosmică. Tot aşa, eternizarea ciobanului mioritic se înfăptuieşte prin planul alegoric imaginar al poemului: „alegoria integrării telurice, care determină acceptarea senină în faţa morţii, dar al cărei caracter fictiv este resimţit acut de ciobanul mioritic (de aceea simte că oile îl vor plînge cu lacrimi de sînge - n.n.) şi prin alegoria integrării cosmice, în care seninătatea e dublată opoziţional de sentimentul tragic provocat de desprinderea de telu-ric, dar care se transformă în viziune filozofică asupra vieţii".[15]

Sigismund Toduţă ne dezvăluie astfel adîncimile de mit ale ambelor generice. In Miorita, din confruntarea dintre om şi moarte, în Horea, dintre om şi destin, incluzînd implicit şi ideea morţii. Dacă expresia predominantă a Mioriţei este una lirică, de o tulburătoare bogăţie, cea a lui Horea e mai dramatică, mai patetică, rezultînd din ciocnirea reală cu forţele potrivnice împlinirii menirii eroului. Paleta cromatică a oratoriilor, în perfect acord cu expresia, conform unei discreţii şi unui pregnant simţ al nuanţei, caracteristic şi spiritului creator al versurilor populare, va opta pentru culori mai moi, mai pastelate, într-o linearitate avîntată, în Miorita, şi pentru culori mai dense, mai aprinse, implicînd şi contraste mai mari de culoare, în Horea. Comună le este însă ambelor lucrări împlinirea sentimentului cosmic al curgerii universale, al sentimentului eternizării, al spaţiului ondulat, al timpului de mit, muzica oratoriilor confundîndu-se adînc cu verbul poetic, pe care îl desfrunzeşte de noi şi noi înţelesuri.

---

14. L. B l a g a, op.cit., p.222.
15. M. P o p - P. R u x ă n d o i u, op.cit., p.329.

Expression et couleur dans les oratorios „Miorița" et „Sur les traces de Horea" de Sigismund Todută

Michaela Caranica Fulea

Résumé

Visant la réalisation du rapport entre l'expression et la couleur dans les oratorios „Miorița" et „Sur les traces de Horea", la présente étude part de l'analyse de l'idée générique des textes poétiques, dont le compositeur dévoile la profondeur de mythe. Dans „Miorița" par la confrontation entre l'homme et la mort, dans „Horea" entre l'homme et la destinée, incluant implicitement l'idée de la mort. Si l'expression prédominante de „Miorița" est lyrique, d'une richesse bouleversante, celle de „Horea" est plus dramatique, plus pathétique, issue de la confrontation réelle avec les forces opposées à l'accomplissement de la tâche du héros. Le ton chromatique des oratorios, en parfait accord avec l'expression, grâce à un évident sens de la nuance, spécifique à l'esprit créateur des vers populaires, fera une option pour des couleurs plus douces, de pastel dans „Miorița", et pour des couleurs plus denses, plus vives, avec aussi des contrastes de couleur, dans „Horea". Ce qui est commun pour les deux oeuvres c'est l'accomplissement du sentiment cosmique de l'écoulement universel, de l'éternité, de l'horizon ondulé, du temps de mythe, la musique des oratorios se confondant avec le verbe poétique auquel elle offre de nouveaux sens.

Ausdruck und Farbe in den Oratorien „Miorița" und „Auf den Spuren Horeas" von Sigismund Todută

Michaela Caranica Fulea

Zusammenfassung

Vorliegende Abhandlung verfolgt die Verwirklichung der Beziehung zwischen Ausdruck und Farbe in den Oratorien Miorița und Pe urmele lui Horea, von der Analyse der generischen Idee der dichterischen Texte ausgehend, denen der Komponist mythenhafte Tiefen enthüllt: in Miorița durch die Konfrontation von Mensch und Tod, in Horea durch die Gegenüberstellung von Mensch und Schicksal, wobei der Gedanke des Todes miteinbegriffen ist. Während der vorherrschende Ausdruck der Miorița ein lyrischer ist, von betörendem Reichtum, ist der Ausdruck des Horea dramatischer, pathetischer, hervorgerufen durch die reale Auseinandersetzung mit widersetzlichen Kräften, die der Erfüllung der Berufung des Helden entgegenwirken. Die Farbe der Oratorien - in perfektem Einklang mit dem Ausdruck, entsprechend der Bescheidenheit und dem pregnanten Gefühl für Nuance, die den kreativen Geist der volkstümlichen Verse charakterisieren - verwendet in Miorița zartere, pastellierte

Tönungen in einer schwungvollen Linienziechnung, in Horea dagegen vollere, leuchtende Tönungen, wobei auch grössere Farbkontraste einbezogen sind. Gemeinsam ist jedoch den beiden Werken die Erfüllung der kosmischen Empfindung des universalen Flusses, der Verewigung, des gewellten Horizonts, der Zeit des Mythos, wobei die Musik der Oratorien sich mit der dichterischen Aussage, der sie immer wieder neue Bedeutungen abgewinnt, eng verflechtet.

Expression and colour in Sigismund Toduță's oratoria „Miorița" and „On Horea's traces"

Michaela Caranica Fulea

Summary

Following the achievement of the relation between colour and expression in the two oratoria of Sigismund Toduță, the paper starts from the analysis of the generic idea of the poetical texts, to which the composer reveals the mythical depths: in Miorița, the confrunting between man and death, in Horea, between man and destiny, including the idea of death. If the predominant idea in the Miorița is a lyrical one, the idea in Horea is more dramatical, resulting from the real impact with the forces opposing the fulfilment of the hero's aim. The colour of the oratoria, in perfect agreement with the expression, according to a discretion and striking sense of shade which is characteristic to the creative spirit of folk verse, will incline towards milder colours, in a marked linearity in Miorița, and towards stronger colours, thus implying greater colour contrasts in Horea. Both works have in common the achievement of the cosmic feeling of universal flow, of eternity, of the mythical time, the music of the oratoria confrunting each other deeply with the poetic verb for which it searches new meanings.

VALENŢE EDUCATIVE ALE LUCRĂRILOR PIANISTICE ALE COMPOZITORULUI S. TODUŢĂ

Ninuca Oşanu-Pop.

Una dintre sarcinile de importanţă majoră ale învăţămîntului muzical românesc o constituie promovarea creaţiei autohtone, care, începînd cu deceniul al 5-lea al secolului nostru, a cunoscut o înflorire fără precedent.

Pe calea afirmării caracterului naţional în contextul valorilor muzicale universale, cale deschisă de G. E n e s c u, M. J o r a, M. N e g r e a etc., repertoriul pianistic s-a îmbogăţit vertiginos, cuprinzînd lucrări de o uimitoare diversitate, în ciuda izvorului lor comun de inspiraţie - folclorul naţional.

Necesitatea efectuării unei selecţii în acest vast repertoriu impune profesorilor calitatea de a putea aprecia just atît valoarea artistică a lucrării, cît şi potenţialul educaţional, nu numai în vederea realizării unor progrese în instruirea pianistică, ci mai ales în formarea muzicală a viitorilor interpreţi profund ataşaţi cauzei promovării muzicii naţionale.

In această privinţă, lucrările pianistice ale promotorului şcolii componistice clujene, S i g i s m u n d T o d u ţ ă, caracterizîndu-se prin excepţionale valenţe educative, a căror dezvăluire constituie obiectul lucrării de faţă, ocupă un loc de frunte, atît în repertoriul concertistic, cît şi în cel didactic.

In cadrul creaţiei camerale a compozitorului S. Toduţă, lucrările pentru pian solo deţin o evidentă pondere numerică faţă de cele pentru instrumentele de coarde şi de suflat, pondere ce poate fi motivată prin familiarizarea şi dragostea autorului pentru acest instrument muzical studiat cu asiduitate şi rezultate remarcabile sub îndrumarea eminenţilor profesori E c a t e r i n a F o t i n o - N e g r u, la Cluj, şi A l f r e d o C a s e l l a, la Roma.

Menţionăm că partidele pianistice ale sonatelor de vioară, flaut, oboi, prin marea dificultate a scriiturii şi importantul rol interpretativ, pretind pregătirea de nivel solistic a pianistului acompaniator.

In continuare vom prezenta lucrările pianistice ale compozitorului S. Toduţă, ordonate după principiul gradaţiei dificultăţilor tehnico-interpretative: Terzinen (1976), Suita de cîntece şi dansuri româneşti pentru pian (1951), Passacaglia (1943; revizuire în 1957), Sonatina (1950), Threnia (1971), Preludiu, Coral şi Toccata (1973-1974).

Terzinen, apărută în volumul „Rumänische Klavierminiaturen für Kinder und Jugendliche" (volum îngrijit de L.Comes, Ed. Peters, Leipzig, 1976), reprezintă deocamdată unica publicaţie din preocupările compozitorului de a scrie piese pentru pian de acest gen. De o motricitate mai redusă, lucrarea nu aduce însă o diminuare, ci mai degrabă o potenţare a cerinţelor de înţelegere a construcţiei.

Pregătind familiarizarea elevilor cu muzica eliberată de tirania barei de măsură, autorul ne dă un măiestrit exemplu de riguroasă organizare a aparentei libertăţi improvizatorice în perfecta simetrie a primelor două strofe.

Diferenţierea grafică a frazării (linie punctată) faţă de articulaţia tradiţională contribuie la formarea unei concepţii clare asupra celor două noţiuni, eliminînd confuziile atît de numeroase în acest domeniu. Deşi de proporţii mai mici, lucrarea urmăreşte şi contribuie eficient la dezvoltarea orizontului de cuprindere a gîndirii muzicale a elevilor şi la capacitatea acestora de a conduce simultan două planuri sonore diferite.

Compusă în 1951, Suita de cîntece şi dansuri româneşti pentru pian este o lucrare reprezentativă pentru etapa utilizării şi prelucrării citatului folcloric. Opţiunea autorului - pe baza unei vaste informări şi riguroase selecţionări - pentru anumite tipuri de teme folclorice reprezentative, care să îmbine forţa de expresie cu perfecţiunea formei muzicale, măreşte interesul cunoaşterii acestei Suite, care prevesteşte lucrările ulterioare de mare amploare.

Utilizată ca material didactic în învăţămîntul mediu, Su-

ita dezvăluie elevilor frumuseţea şi bogăţia ritmico-melodică a folclorului, contribuind, în acelaşi timp, la îmbogăţirea paletei sonore pianistice prin referinţele la sonoritatea corală, în piesele nr.1, 4 şi 5, sau la cea orchestrală, în piesele nr. 6, 7, 8. Scriitura pianistică a Suitei, bazată pe profunda cunoaştere a posibilităţilor instrumentului, prezintă uneori remarcabile dificultăţi rezultate din densitatea tratării polifonice şi conţine o serie de elemente necesare dezvoltării tehnico-pianistice a elevilor, ca: independenţa degetelor, tehnica octavelor, salturi, independenţa mîinilor (elocvent demonstrată în rapidul canon Mosso scherzando din piesa nr.7).

Alături de grija de a păstra autenticitatea şi farmecul fiecărei teme, de a construi gradaţiile dinamice atît de clar exprimate în text şi atît de necesare reliefării fiecărei piese în parte, Suita constituie o minunată ocazie de educare a capacităţii de construire şi cuprindere a unui ciclu întreg. Elevul va fi condus spre conştientizarea şi realizarea celor două valuri de creştere: primul culminînd cu piesa nr.4, al doilea - prin impetuozitatea finalului (piesa nr.8).

Lucrarea care se bucură pînă în prezent de cea mai mare răspîndire - Passacaglia -, face parte din repertoriul a numeroşi pianişti români şi străini[1]. Ea constituie un exemplu al continuării efortului creator al autorului, pînă la obţinerea expresivităţii maxime, în cadrul unei forme perfecte, prin realizarea mai multor versiuni ale aceleiaşi lucrări. Apărută în prima sa versiune (1943), dedicată pianistei A n a V o i l e a n u - N i c o a r ă, Passacaglia era formată din Temă şi 11 variaţiuni. In versiunea publicată în 1957, autorul modifică substanţial sfîrşitul lucrării, adăugînd încă două variaţiuni şi realizînd astfel o formă muzicală de un perfect echilibru:

Tema (I), II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII, XIII

1. Din studierea programelor concursului internaţional „G.Enescu" - secţia pian -, rezultă că această lucrare a fost inclusă în repertoriul l r de către pianişti din Austria, Australia, Argentina, Bulgaria, Canada, China, Cehoslovacia, Franţa, Finlanda, R.F.Germania, R.D.Germană, Jugoslavia, Polonia, Spania, S.U.A., U.R.S.S., Ungaria, Uruguay.

Scanned with OKEN Scanner

Variaţiunile se leagă ca „o continuă progresie sonoră obţinută prin acumulare variaţională din ce în ce mai bogată melodic, ritmic, polifonic şi armonic", aşa cum arată P e t r e C o d r e a n u în prezentarea discului Electrecord (ECE 0387).

Tema Passacagliei, un cîntec de stea caracteristic muzical-afectiv pentru un anumit spaţiu-matrice, spaţiul mioritic, este expusă de trei voci în mixturi de octave, prevestind parcă construcţia majorităţii variaţiunilor în trei planuri sonore, ceea ce va aduce adoptarea scriiturii pe trei portative. Interpretarea Passacagliei presupune, pe lîngă agilitate pianistică, şi stăpînirea dozajului intensităţii de la sunetele abia percepute („come un soffio") pînă la „fff possibile". Redarea clară a temei - în primul grup de variaţiuni prezentă mereu în discant, ca apoi, fiind obiectul unor variaţii ritmico-melodice, să-şi schimbe şi locul în spaţiul sonor, ca de exemplu la grupul al doilea: tema în bas (var.VI), expusă apoi în vocea mijlocie şi necesitînd o reliefare şi mai subliniată (var.VII), dublată în discant (var.VIII), într-un dramatic dialog între registrele extreme (var.IX) - constituie unul din primele obiective interpretative.

Educarea gîndirii polifonice, realizarea unor diferenţieri nu numai din punctul de vedere al intensităţii, ci şi al timbrului, redarea specificului fiecărei variaţiuni, construirea progresiei mereu ascendente în cadrul fiecărui val de variaţiuni şi al legării celor trei valuri, reprezintă tot atîtea obiective didactice în dezvoltarea muzical-instrumentală a tinerilor pianişti.

Sonatina (per pianoforte, in „antico stile") (1950) ne oferă un alt exemplu al revenirii autorului asupra unor lucrări anterioare. Dacă prima versiune a circulat datorită publicării din anul 1951 (Ed. muzicală, Bucureşti), considerăm faptul că încă nu s-a editat versiunea a doua drept o adevărată pierdere pentru învăţămîntul pianistic românesc. Aducînd unele modificări în privinţa tensionării momentelor dramatice, a exploatării coloritului diferitelor registre şi a paletei armonice, compozitorul realizează în noua versiune o maximă şlefuire a fiecărei faţete a acestei veritabile bijuterii muzicale.

Pornind de la experienţa acumulată de sonatinele semnate

de M. R e g e r, M. R a v e l, M. N e g r e a, Sonatina de S. Toduţă prezintă, în pofida modestiei titlului, care sugerează doar proporţiile lucrării, remarcabile probleme pianistice, care motivează înscrierea ei în programa de învăţămînt a conservatoarelor. Dificultăţile rezultă din densitatea structurii polifonice a scriiturii, care însumează într-un spaţiu restrîns 4 sau chiar 5 voci într-o continuă luptă de afirmare, fiecare avînd o fizionomie aparte. Această maximă densitate a materiei sonore a făcut posibilă crearea unei versiuni orchestrale (Simfonietta), în care lucrarea se îmbogăţeşte prin diversitatea timbrelor şi amploarea sonorităţii.

Credem că apariţia Simfoniettei, care trădează pe alocuri originea sa pianistică, nu va prejudicia răspîndirea Sonatinei, amîndouă lucrările urmînd să aibă o viaţă proprie, una constituind un material de investigaţie şi inspiraţie pentru interpretul celeilalte.

Din considerente de spaţiu, ne vedem constrînşi a renunţa la o privire mai amănunţită asupra celor trei părţi (sonată, passacaglia, rondo), care pretind interpretului o meticuloasă studiere a multiplelor aspecte şi apoi o expunere de o firească coerenţă, care să nu trădeze grija pentru detaliu.

In cadrul creaţiei pianistice a compozitorului S. Toduţă, Threnia (1971) reprezintă momentul de trecere de la poziţia neoclasică, adoptată pînă acum, la evidenta modernizare a limbajului său muzical, care nu pierde însă nici o clipă legătura cu elementul folcloric - de această dată substanţial transfigurat.

Aceasta este şi motivaţia pentru care, în ciuda proporţiilor reduse ale acestei lucrări, o considerăm totuşi mai dificilă de înţeles şi realizat decît cele anterioare. Exprimînd o calmă şi gravă meditaţie, Threnia se caracterizează prin desfăşurarea polifonică s e n z a m i s u r a a textului. Bazată pe un tetracord frigic descendent, atît de caracteristic bocetului, linia melodică principală este însoţită la început de un contrapunct în mixturi de terţe, apoi cele două voci - care dezvoltă în cadrul impus al optimilor o melodică din ce în ce mai independentă - cîştigă în importanţă. Asocierea unei a treia voci investeşte acordurile rezultate (pre-

Scanned with OKEN Scanner

zentînd mari dificultăţi de extensie) cu un rol egal ca importanţă cu cel al temei, contribuind la realizarea momentului culminant al lucrării. In încheiere, ţesătura polifonică se rarefiază treptat şi face să transpară, simbolizînd parcă un infinit omagiu, anagrama B.A.C.H.

In 1974, compozitorul S. Toduţă a îmbogăţit literatura pianistică cu o nouă lucrare; ea a stîrnit de la bun început un viu interes în rîndurile interpreţilor români. Concepută în genul tripticului franckian (Preludiu, Aria şi Final, Preludiu, Coral şi Fuga), Preludiu, Coral şi Toccata este o lucrare de mari proporţii şi de o deosebită dificultate tehnico-interpretativă.

Preludiul pare a fi o evocare pianistică a renumitului Preludiu la unison de G. Enescu. Prezent în lucrările anterioare (vezi Suita de cîntece şi dansuri populare româneşti-piesa nr.5, Passacaglia, Sonatina, p. a II-a), unisono-ul apărea ca expresie a pietăţii autorului faţă de nobila simplitate a temelor folclorice alese. De această dată însă, autorul compune o linie melodică „în caracter naţional" de o asemenea concentraţie a expresiei, încît „acompaniamentul" nu mai este nici necesar, nici posibil. Interpretul trebuie să se concentreze la maximum asupra desfăşurării orizontale a textului, cultivîndu-şi sensibilitatea faţă de expresivitatea melodiei - foarte cromatizată -, progresiile ritmice şi dinamice, rubato-ul specific.

Partea de mijloc a lucrării, Coralul, despre care B l a g a ar fi spus că izvorăşte din „ancestralul suflet românesc în ultimele sale adîncimi"[2] este una din cele mai sublime pagini din creaţia compozitorului. In perfect echilibru faţă de celelalte două părţi, piesa este constituită dintr-un dialog între tema corului - redată la unison în registrul grav, ceea ce pare a-i sublinia caracterul arhaic - şi generosul comentariu armonic din discant, ce răspunde fiecărei fraze, exprimînd un profund conţinut filozofic.

Toccata, lucrare care, datorită conţinutului dramatic şi

---

2. L. B l a g a, Trilogia culturii, Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1944, p.167.

strălucirii scriiturii instrumentale, se poate interpreta şi separat, reprezintă o încununare firească şi necesară a ciclului şi pretinde interpretului o tehnică transcendentală de nivelul toccatelor de D e b u s s y, Ravel, P r o k o f i e v, etc. Asemănător scriiturii pianistice a părţii a III-a a Sonatei sale pentru flaut şi pian, S. Toduţă creează, în cadrul impus al mişcării tipice de rapidă alternanţă a mîinilor, sinuoase linii melodice interioare, astfel încît lucrarea necesită depăşirea virtuozităţii spre o exprimare muzicală dramatică. Partea mediană a Toccatei, un moment de „răgaz" ce evoluează pe trei planuri sonore, acumulează energii care vor erupe în repriză şi codă într-o sonoritate grandioasă.

In mod evident, monumentala lucrare Preludiu, Coral şi Toccata reprezintă un moment de apogeu în activitatea creatoare a compozitorului, o creaţie care se va impune în rîndul capodoperelor literaturii pianistice.

In concluzie, considerăm că lucrările pianistice ale compozitorului S. Toduţă constituie un material muzical de o excepţională eficienţă educativă, utilizabil în învăţămîntul mediu şi superior. Studiul aprofundat şi sistematic al acestor lucrări aduce o valoroasă contribuţie atît la formarea şi dezvoltarea concepţiei interpretativ-artistice (gîndirea polifonică, construirea formei muzicale, simţul proporţiei şi gradaţiilor, sensibilitatea dinamico-timbrală), cît şi la o instruire tehnico-pianistică menită să asigure atingerea nivelului de măiestrie artistică.

Potentiels éducatifs des oeuvres pianistiques du compositeur S. Toduţă

Ninuca Oşanu-Pop

Résumé

Présentes dans le répertoire de concert chez nombre de pianistes roumains ou étrangers, les oeuvres pianistiques du compositeur S.Toduţă peuvent être considérées aussi en tant qu'oeuvres à but didactique dans l'enseignement lycéal et supérieur ayant d'exceptionnels potentiels éducatifs tant pour ce qui est du développement de la technique et de la maîtrise

pianistique - l'auteur étant un bon connaisseur des ressources sonores de l'instrument - que, surtout, pour ce qui est de la formation du futur musicien, chaque pièce combinant la valeur artistique du contenu, basé sur des thèmes folkloriques de la plus pure et noble essence, avec la perfection de la forme musicale.

Der erzieherische Wert der Klavierwerke von S. Toduţă

Ninuca Oşanu-Pop

Zusammenfassung

Die Klavierwerke des Komponisten S.Toduţă, die in die Konzertrepertoires zahlreicher rumänischer und ausländischer Pianisten aufgenommen sind, können auch als Schulwerke für die Mittel- und Hochschule bewertet werden. Sowohl in bezug auf die Entwicklung der Technik und der Meisterschaft des Pianisten - der Autor ist ein gründlicher Kenner der klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes - als auch insbesondere in bezug auf die Bildung des angehenden Künstlers, sind die Klavierwerke von S.Toduţă von ausserordentlichem erzieherischem Wert, dem Umstand zu Folge, dass jedes einzelne Stück die künstlerische Aussage des Inhalts, der auf folkloristischen Themen reinster und edelster Substanz fusst, mit der Perfektion der musikalischen Form verbindet.

Educational valencies of composer S. Toduţă's piano works

Ninuca Oşanu-Pop

Summary

Enlisted in the concert repertoire of many Romanian and foreign pianists, S. Toduţă's piano works may be also regarded as works with didactic aim in highschools and conservatoires, with exceptional educational valencies both with respect to the development of piano technique and craftsmanship - the author being o profound knower of the instrument's sonorous resources - and with regard to the formation of the future musician, each piece blending the artistic value of the contents, based on folkloric themes of the purest and noblest essence, with the perfection of musical form.

Scanned with OKEN Scanner

MESAJUL ESTETIC AL BAROCULUI MUZICAL OGLINDIT ÎN ANALIZELE LUI S.TODUŢĂ ASUPRA LUI J.S.BACH

Ştefan Angi

Prodigiosul tratat de compoziţie al lui S i g i s m u n d T o d u ţ ă[1] îşi propune „ca iniţierea în domeniul compoziţiei să plece de la acest capitol, al barocului - primul mare aliniat din istoria muzicii culte care a reuşit să realizeze fuziunea desăvîrşită între conţinut şi formă, între idee şi întruchiparea ei morfologică, în domeniul muzicii instrumentale".[2] Intenţia autorului de a începe tratatul de compoziţie odată cu perioada barocului este întru totul întemeiată, atît prin experienţa artistică acumulată de această epocă a istoriei muzicii cît şi prin valabilitatea teoretică a concepţiilor ei filozofico-estetice şi estetico-pedagogice, barocul muzical fiind un moment istoric mai mult decît fertil pentru întreaga cultură europeană, inclusiv pentru dezvoltarea culturii estetice muzicale.

Prezentarea exhaustivă a problematicii barocului muzical, centralizarea acesteia pe perioada G e n i e z e i t şi, mai concret, pe creaţia lui J. S. B a c h ridică necesita-

---

1. S i g i s m u n d T o d u ţ ă, Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach, Ed. muzicală, Bucureşti; vol.I, 1969; II, 1973 (în colaborare cu H a n s P e t e r T ü r k); III, 1978 (în colaborare cu V a s i l e H e r m a n). Tratatul este planificat şi sistematizat pe cinci volume ce cuprind unsprezece cărţi (1. Forma mică bi- şi tristrofică în Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach,1725; 2. Forma mică mono-, bi- şi tristrofică în 12 Preludii mici şi 6 Preludii mici; 3. Inventţiunile la două voci; 4. Inventţiunile la trei voci; 5. Variaţiunea; 6. Rondoul (iniţial Suita); 7. Suita; 8. Concertul; 9. Sonata; 10. Clavecinul bine temperat, vol.I; 11. Clavecinul bine temperat, vol.II). Cu toate că autorul declară cu modestie şi în mod expres: „Cartea noastră nu este un tratat de compoziţie" (vol.I,p. 21), problema ţinutei ştiinţifice şi pedagogice ca un tratat de acest gen stă în afara oricărei discuţii.

2. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, pp. 31-32.

tea alcătuirii unui sistem riguros de cercetare şi analiză. Investigînd sistemul tratatului de compoziţie, putem desluşi prezenţa în el a unor serii de parametri teoretici şi practici, de analiză, de sinteză şi de explorare perspectivală pe care le putem grupa astfel:

1. Parametrii intrinseci (teoretici şi practici) ai sistemului analitic. S. Toduţă îşi dublează planul de investigaţie, referindu-se la teoriile socio-estetice şi estetico-pedagogice ale perioadei barocului, atît pe plan teoretic cît şi pe plan practic-artistic. Intîlnim astfel sumarul pretenţios al definiţiilor şi conceptelor t e o r e t i c e asupra barocului muzical, concepţii şi noţiuni care provin fie din perioada analizată, fie din epocile următoare, inclusiv pînă astăzi; iar analizele p r a c t i c e sînt realizate - pe parcursul celor trei volume apărute pînă în prezent - în mod concret pe creaţia bachiană. Menţionăm că aceste analize, deşi sînt concepute în mod riguros ca analize de forme muzicale, proprii unui tratat exigent de compoziţie cu accente eminamente stilistice, nu sînt lipsite nici de momente ale unor cercetări interdisciplinare, invocînd, aproape în fiecare pasaj, referinţe asupra mesajului estetic, asupra trăsăturilor estetico-educative ale lucrărilor analizate şi, nu în ultima instanţă, referiri asupra etosului muzical bachian, etos definitoriu pentru conţinutul epocii baroce.

2. Parametrii extrinseci (sintetici şi anticipativi) ai sistemului analitic. Pe lîngă analizele intrinseci ale teoriilor şi conceptelor ce vizează barocul, precum şi pe lîngă analizele concrete, morfologice, ale formelor muzicale, Sigismund Toduţă elaborează în cadrul sistemului său de analiză şi numeroşi parametri istorico-structurali, care vizează sintetic sau anticipativ evoluţia muzicii şi a teoriei sale pe întreg parcursul istoriei culturii, realizînd - în ultima instanţă - o îmbinare fericită a analizei structurale şi istorice, atît pe plan teoretic cît şi pe planul analizei.

Funcţionalitatea parametrilor analitici are deci caracteristici triple: a) prin fuzionarea elemen elor teoretice şi practice ale analizelor, autorul reuşeşte să dea d e f i n i ţ i i i n t r i n s e c i asupra conţinutului şi formei ba-

chiene; b) pe baza experienţei acumulate, privind teoriile şi analizele anterioare barocului muzical, autorul prezintă şi o s i n t e z ă remarcabilă asupra nivelului de cunoaştere şi însuşire teoretică şi practică a barocului muzical şi, în special, a creaţiei muzicale bachiene. Această sinteză nu este însă o simplă juxtapunere a diferitelor concepte şi definiţii, ci reprezintă calităţile unui adevărat summum, evidenţiind momentele pozitive, teoretice şi practice, şi combătînd analizele nereuşite sau deplasate care s-au făcut simţite, în mod inerent, atît în perioada propriu-zisă a barocului, cît şi mai tîrziu (inclusiv astăzi), în cadrul diferitelor reflexii teoretizante asupra acestuia. Sinteza, deci, este o sinteză critică, asigurînd un piedestal autentic pentru realizarea noilor analize în conformitate cu comenzile muzicologice contemporane; c) analizele intrinseci şi sintezele autentice asigură pînă la urmă realizarea unor consideraţii p e r s p e c t i v a l e, cel puţin sub dublu aspect: mai întîi, perspectivele continuării cercetărilor analitice desfăşurate de către autor, ceea ce asigură tratatului un c a r a c t e r o p e r a ţ i o n a l p r a c t i c nu numai în însuşirea stilului baroc, dar şi în asigurarea unor deprinderi creative în sensul dialecticii dintre tradiţie şi inovaţie; în al doilea rînd, perspectivele apar în urma acestor consideraţii analitice şi sintetice, inclusiv pe plan t e o r e t i c, deschizînd perspective noi în cadrul analizelor riguros stilistice şi în cadrul cercetărilor interdisciplinare muzicologice, estetice, semiologice şi semantice.

In cadrul acestui minuţios sistem de analiză, Sigismund Toduţă porneşte de la necesitatea definirii conţinutului epocii baroce. Barocul, precum rezultă şi din investigaţiile tratatului, este o noţiune mult controversată atît din punct de vedere istoric şi stilistic, cît şi din acela al complexităţii genurilor artistice.

Iată numai cîteva dintre controversele care, pînă la urmă, supradetermină conceptul baroc, încărcîndu-l cu un conţinut dinamic aproape nedefinibil:

- Barocul este (sau nu) un mod de zugrăvire, un curent, un stil sau o manieră de creaţie universal valabilă?

- Barocul apare (sau nu) ca noţiune echivalentă cu conceptele Renaşterii, ale umanismului şi clasicismului, cele din urmă avînd pretenţia de a defini perioade artistice aproape concomitent existente cu cea a barocului?

- Barocul este (sau nu) o sinteză a perioadelor anterioare (inclusiv Renaşterea, clasicismul francez şi umanismul german), sau este o perspectivă a viitoarelor curente şi, înainte de toate, este (sau nu) o premisă a iluminismului?

- Din punct de vedere istoric şi al dezvoltării istorice, barocul este (sau nu) o rezultantă tardivă a evului mediu, sau este consecinţa mai mult sau mai puţin directă a reformei sau a contrareformei?

- Barocul este (sau nu) o sinteză compactă sau o perspectivă multilaterală, în sensul totalizării rezultatelor cultural-artistice medievale şi renascentiste, respectiv al polarizării sensului lui d u p l e x v e r i t a s medieval, între cultul sacral şi profan?

Am putea continua şirul acestor controverse care se condiţionează, în ultimă instanţă, în antinomii, obligîndu-ne în mod pertinent la opţiuni şi decizii ştiinţifice.

In cadrul acestor alternative, Sigismund Toduţă defineşte barocul mai întîi în mod extrinsec, şi apoi intrinsec.

Definiţia extrinsecă a barocului se realizează cu ajutorul parametrilor sintetici şi perspectivali. La întrebarea „Ce este barocul?", autorul citează critic şi sintetic cele mai reprezentative teorii contemporane şi moderne asupra barocului. Din aceste juxtapuneri de citate, alese cu maxim discernămînt, rezultă cu prisosinţă metamorfoza calitativă a noţiunii de baroc, atît în sens cultural-istoric şi artistic-muzical. Punctîndu-se minuţios momentele de apariţie a noţiunii incipiente, ce denotă o formă neregulată, asimetrică, iar, mai tîrziu, conţinutul logicii şi al figurilor silogistice ale evului mediu, se subliniază caracterul peiorativ, capricios şi artificial al termenului. Sensuri peiorative asupra noţiunii de baroc întîlnim şi în concepţii muzicologice ale vremii. In acest sens citează S. Toduţă pe R o u s s e a u: „muzica barocă se caracterizează prin armonia confuză, încărcată de modulaţii şi disonanţe, melodia aspră şi nenaturală, intonaţia dificilă şi miş-

carea silită".[3] Autorul remarcă pe bună dreptate împotrivirea reprezentanţilor viitorului stil galant, care apare ca o antiteză a barocului muzical. De asemenea, teoriile lui H. W ö l f f l i n[4] asupra barocului sînt privite critic. Se subliniază mai întîi ideea de bază wölffliniană potrivit căreia „barocul apare ca o treaptă mai recentă a Renaşterii"[5]; se examinează apoi antinomiile lui Wölfflin: 1. de la liniar la pictural; 2. de la planuri la adîncime; 3. de la unitate la diversitate; 4. de la forma închisă la forma deschisă şi 5. de la claritate absolută la claritate relativă[6]. Această analiză arată elocvent necesitatea aplicării nuanţate a unei teorii valabile într-un domeniu pentru alt domeniu. Bunăoară, constatările lui Wolfflin vizează înainte de toate artele plastice, iar nu muzica. Tocmai de aceea, S. Toduţă ne atrage atenţia asupra unor tendinţe vulgarizatoare apărute în istoria esteticii, care au căutat aplicarea rigidă a acestor antinomii în şi pentru muzică. Din observaţiile autorului rezultă necesitatea subnuanţării tuturor acestor parametri, pentru înţelegerea clară a mesajului estetic muzical din epoca barocului. Neţinînd cont de caracterul pe alocuri antiistoric al teoriei wölffliniene, care aplică sistemul său analitic oarecum atemporal, pe oricare punct de culminaţie al istoriei culturii şi artelor, polarizările acestuia au adus multe prejudicii, inclusiv barocului muzical.

Dezvoltînd succint observaţiile lui S. Toduţă, ne dăm seama că o trecere de la primul clasicism (Renaşterea) la baroc nu poate însemna din punct de vedere muzical t r e c e r e a d e l a l i n i a r l a p i c t u r a l, cu atît mai mult cu cît Ars nova şi, mai ales, clasicismul francez muzical nici nu a fost „linear" în sensul polifonic al cuvîntului baroc, iar

---

3. J. J. R o u s s e a u, Dictionnaire de musique, 1767; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, p.13.

4. H. W ö l f f l i n, Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München, 1888; cf. şi H. W ö l f f l i n, Principii fundamentale ale istoriei artei, Ed.Meridiane, Bucureşti, 1968, pp.28-30.

5. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, p.12.

6. Ibid.

barocul nu a devenit „pictural" în sens monodic-acordic, ci, dimpotrivă, mişcarea - forţa motrice a barocului - va scoate în evidenţă tocmai „polilinearitatea" noului stil. De asemenea, tranziţia de la planuri la adîncime nu va însemna o simplă dezvoltare a „perspectivei" muzicale, deci a tonalităţii, ci va reprezenta un nou stil muzical, construit eminamente pe multitudinea planurilor care vor revendica egalitatea lor intrinsecă, în loc de o subordonare în „adîncime". Mai departe, de la forma închisă la forma deschisă, se observă de asemenea un transfer foarte relativ în cadrul barocului muzical, care nu poate fi echivalat cu trecerea de la formele compacte, mici, ale Renaşterii, la formele mari, gigantice, ale barocului, deoarece caracterul deschis al acestor forme mari nu va însemna nicidecum lipsa de coerenţă internă a noii structuri, ci, dimpotrivă, faţă de micile construcţii renascentiste, structurate printr-o simplă juxtapunere, noile structuri mari ale barocului vor avea un caracter „închis", în sensul desăvîrşit al creaţiei componistice. De asemenea, trecerea de la unitate la diversitate trebuie să fie şi ea înţeleasă doar mutatis mutandum, deoarece diversitatea acestor forme mari despre care putem vorbi în perioada de apogeu a barocului se referă la forme artistice construite cu un maximum de economie motivică şi tematică; diversitatea lor se poate referi doar la modul de prelucrare variat şi aproape inepuizabil al figurilor, motivelor şi temelor. (Notăm, totodată, că apariţia acestui stil gigant nu exclude practicarea şi în continuare a formelor mici, inclusiv la Bach, ci, dimpotrivă, creaţia bachiană este întemeiată din punct de vedere educativ şi estetic tocmai pe noile structuri mici ale barocului, structuri cu prezentarea cărora încep şi analizele lui Sigismund Toduţă în tratatul său de compoziţie). Şi, în fine, în tendinţa de la claritate absolută la claritate relativă, muzica barocului va avea cu totul alte amprente stilistice şi estetice decît cele proprii artelor plastice (inclusiv arhitectura). Dacă ne gîndim la construcţia melodică, polifonică, armonică şi ritmică a barocului muzical, constatăm realizarea de către această muzică a

unei accesibilităţi sensibile, depline şi adecvate, în ciuda construcţiei - incomparabil mai complicată decît cea a Renaşterii. Ba, mai mult, tocmai această accesibilitate şi clarviziune a barocului muzical asigură supremaţia ei legitimă faţă de valorile estetice ale tuturor celorlalte genuri artistice din baroc; butada lui L e i b n i z, în conformitate cu care „muzica este însăşi barocul"[7], confirmă pe deplin justeţea premisei autorului de a începe prodigiosul său tratat de compoziţie tocmai cu această epocă.

Consideraţiunile perspectivale ale autorului asupra mesajului estetic al barocului transpun în mod foarte fin antinomiile wölffliniene în sfera muzicii, pornind de la m e l o d i e, p o l i f o n i e şi a r m o n i e, pînă la r i t m u l barocului muzical.

a) „Melodia bachiană cuprinde imaginea sinoptică a culturii muzicale europene. Sintetizează, într-un sens larg, eforturile unui lung şir de teoreticieni care au încercat să lămurească esenţa ştiinţifico-filozofică a muzicii. Intonaţia unor teme de fugă, care evocă etosul medieval al lui C a n t u s p l a n u s, tiparele internaţionale de M e i s t e r- şi M i n n e - G e s a n g, împreună cu C o r a l u l p r o t e s t a n t, reprezintă cele trei surse, izvorul curat, seva de viaţă din care creşte şi se reînnoieşte mereu melodica bachiană. In această sinteză - în care sînt acumulate perspective şi adîncimi milenare - se întrepătrund cele două capitole: m u s i c a s a c r a şi m u s i c a m u n d a n a, formînd o nouă plasmă, modelată de spiritul creator bachian."[8]

b) Aceleaşi constatări edificatoare le întîlnim şi cu privire la polifonia bachiană: „Concepţia polifoniei bachiene, încrustată pe un fond armonic-funcţional, înseamnă o vertebrare a muzicii pe coloana tonalităţii, fundamentate pe binomul major-minor. Ieşind din Renaştere, arta sunetelor a fost întîmpinată de aurora unui ev nou şi, odată cu moştenirea bachiană, a intrat în perioada luminilor. In acest proces de evoluţie, sînt hotărîtoare nu atît mijloacele fonice sau sistemele tona-

---

7. Idem, p. 31.
8. Idem, pp. 300-301.

le: gîndirea s-a înnoit"[9].

c) Iar apoi, după o cuprinzătoare investigaţie teoretico-practică asupra armoniei bachiene, autorul conchide: „Oglindind principiul unităţii tonale prin debutul şi terminarea piesei în aceeaşi tonalitate, principiul varietăţii intervine să introducă oscilaţii şi tensiuni prin îndepărtare de la tonalitatea de bază, cu ajutorul modulaţiei. Gradul oscilaţiilor tonale - obţinut prin modulaţii şi inflexiuni modulatorii - variază după conţinutul, natura şi particularitatea motivicii, precum şi după extensiunea piesei. Aspectele diferite ale armoniei bachiene subliniază parametrii principali ai acestui important mijloc de expresie. Ele reprezintă o lume de inepuizabile bogăţii revelatorii. Desprinse chiar din ansamblul creaţiei, P r e l u d i i l e m i c i singure atestă sensul cuvintelor prin care B e e t h o v e n îl cinstea pe creatorul de la Thomaskirche, ca pe «p ă r i n t e l e a r m o n i e i»."[10]

d) Şi, în fine, piedestalul traverselor r i t m i c o - m e t r i c e bachiene este analizat cu aceeaşi profunzime sintetică: „Intonaţia viguroasă, robustă, proporţiile monumentalităţii, pulsaţia sevei de viaţă cuprinsă în ritmurile de provenienţă de dans, momentele elevate de meditaţie, opririle în ipostazele introspecţiei; iată o seamă de profiluri care îşi găsesc echivalent în imaginile ritmico-muzicale."[11]

Aceste cîteva citate privind consideraţiunile perspectivale ale autorului asupra muzicii bachiene sînt întemeiate pe fundalul general al epocii baroce, în sens cultural-artistic şi filozofico-ideatic. Conţinutul ideilor autorului cu privire la melodia, polifonia, armonia şi ritmica bachiană elucidează inclusiv opţiunile sale în legătură cu antinomiile controversante ale barocului, amintite la începutul incursiunii noastre. Din aceste concluzii rezultă cu prisosinţă că:

- barocul muzical este deopotrivă un mod de zugrăvire de sine stătător, un curent cultural-artistic şi un stil coerent şi eminamente autentic, care nu trebuie generalizat (şi nici

---

9 .Idem, p. 309.
10.Idem, p. 357.
11.Idem, pp. 357-358.

Scanned with OKEN Scanner

nu se poate generaliza) atemporal, ca valabil pentru toate perioadele istoriei muzicii.

- barocul apare la acelaşi grad de generalizare cu noţiunile Renaşterii, ale umanismului şi primului clasicism, singura deosebire fiind aceea că barocul denotă din punct de vedere stilistic şi estetic o perioadă culminantă e m i n a m e n t e m u z i c a l a culturii europene. Iar caracterul conştient şi independent al artei componistice baroce se observă şi în afirmaţiile lui J. S. Bach - precum şi în acelea ale fiilor săi - asupra construcţiei noului stil muzical ca o construcţie de sine stătătoare. O asemenea delimitare o întîlnim la Ph. E. B a c h faţă de concepţiile lui R a m e a u : „puteţi afirma cu voce tare că principiile mele şi ale regretatului meu tată sînt anti-rameau-iste".[12] Această delimitare faţă de orientarea lui Rameau apare în analizele lui S. Toduţă, care deosebesc în mod radical concepţia lui Bach - dominată de simbioza principiului vertical-orizontal bazat pe b a s s o c o n t i n u o - faţă de coloanele sonore verticale-acord - rezultate prin etajare de terţe pe o notă fundamentală, guvernate în înlănţuirea lor de „b a s s e f o n d a m e n t a l e", la Rameau.

- pentru rezolvarea controverselor ce vizează sinteza, caracterul istoric respectiv polarizant al mesajului barocului muzical, consideraţiunile finale ale autorului cu privire la t e x t u r a m u z i c a l ă bachiană se împletesc armonios cu răspunsul dat, la începutul tratatului său, la întrebarea: „Ce este barocul?". Insistînd asupra polemicilor muzicii italiene, în legătură cu „p r i m a şi s e c o n d a p r a t i c a", arată: „P r i m a p r a t i c a şi s e c o n d a p r a t i c a , - s t y l u s g r a v i s şi s t y l u s l u x u r i a n s ; noţiuni care se împletesc la hotarul unui f i n d e s i è c l e. Prima încheie efortul unei lungi perioade de acumulare, începută cu organum, diafonia, falso-bordone, gymel şi culminînd în a r s p e r f e c t a, iar a doua, pornind la drum cu monodia, basso-continuo, opera, oratoriul, concertul etc. se îndreap-

12. Din scrisoarea lui Ph. E. B a c h către K i r n b e r g e r; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol. II, p. 48.

tă către obiectivele care duc spre marea sinteză săvîrşită de Bach şi HÄndel."[13]

Aşadar, barocul nu este o simplă sinteză a celor două practici, ci polarizează ideea lui d u p l e x v e r i t a s medieval, a cărei discrepanţă s-a resimţit şi în arta Renaşterii, iar formularea acestei dihotomii devine conştientă la Bach însuşi, care a stabilit finalitatea muzicii astfel: „slava lui Dumnezeu şi delectarea sufletului".[14] Deci: conştientizarea cultului bisericesc dar şi a necesităţii hedonistice muzicale.

Tocmai această duplexitate a muzicii bachiene explică şi perspectivele istorice ale barocului muzical: transferul său inevitabil în viitoarea epocă a culturii şi artei europene, înspre iluminism şi, mai departe, pînă în epoca noastră.

Comunitatea barocului muzical şi, în special, a creaţiei bachiene cu ideile luministe se observă atît pe planul valorificării întregii moşteniri culturale din evul mediu, precum şi pe planul verificării în faţa raţiunii a tot ce era mai valoros din epocile anterioare. Această comunitate se remarcă în sens perspectival prin conştientizarea şi modernizarea simbolurilor medievale, pe de o parte, precum şi prin aplicarea teoriei afectelor şi a hermeneuticii luministe, pe de altă parte.

S. Toduţă prezintă un întreg arsenal de studii teoretico-analitice de epocă şi contemporane menite să justifice prezenţa conştientă a simbolurilor în opera bachiană. Filonul este urmărit de la estetica pitagoreică pînă la simbolica medievală, inclusiv la aplicarea unor semnificaţii simbolice de către Bach. Recapitulînd cercetările asupra simbolurilor bachiene, autorul îl citează pe Fr. B l u m e şi conchide că simbolurile numerice pot avea cel puţin trei semnificaţii: „1) un număr poate asuma, cîteodată, o semnificaţie alegorică; 2) cîteva numere, în sensul doctrinei numerelor sacre, pomenite de la St. A g o s t i n o şi adoptate de L u t h e r, cîştigă semnificaţia simbolurilor cu valoare teologică; 3) numerele pot avea o semnificaţie ocultă, cabalistică, sau pot

---

13. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, p.13.
14. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, pp. 29, 87.

evoca un mister fictiv, care se apropie de natura unui joc de salon etc."[15]

Pe lîngă corelaţiile muzicii bachiene cu simbolurile matematice, întîlnim şi alte modalităţi de generalizare alegorică, de exemplu: „simbolul numerelor, alfabetul numerelor, simbolul literelor muzicale, s e c t i o a u r e a, acordajul temperat, principiul contrapunctului permutativ, c h i a s m u s, simbolul afectelor etc."[16]

Pentru ilustrarea cîmpului vast şi diversificat al simbolurilor în muzica bachiană, amintim în mod special cercetările lui S c h w e i t z e r [17], alături de alte analize, din care rezultă folosirea desenului melodic al partiturii în sens de imagine simbolică, aşa ca „grafica melodiei care însoţeşte cuvintele din Missa în si minor şi Pleni sunt coeli et terra gloria ejus, în care cuvîntul «cer» este plasat în vîrful desenului melodic, cuvîntul «pămînt» - în adînc, cuvîntul «gloria» descrie o apogiatură neaccentuată, iar toată melodia este construită în aşa fel ca sunetele să aibă o configuraţie de pîlnie; şi în centrul acestui cosmos muzical este aşezat cuvîntul «ejus»"[18]. O alegorie bachiană a simbolului literelor muzicale este tocmai aplicarea motivului B A C H , care apare pînă şi în ultima sa capodoperă, Arta fugii, ca o modestă semnătură a întregii sale opere de o viaţă.

Simbolurile au deci la Bach o importanţă ideatică şi de mesaj pronunţată. In mod întemeiat spune A. S c h e r i n g că „idealul artistic al lui Bach a fost îmbinarea celor două laturi caracteristice muzicii sale: cea sonoră şi cea simbolică, spre a crea o unitate desăvîrşită în contopirea i d e i i cu

---

15. Fr. B l u m e, Lo stato attuale degli studi su Bach, în: Nuova Rivista Musicale Italiana, III, nr.3, 1969, pp. 389-390; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.80.

16. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.72.

17. A. S c h w e i t z e r, Johann Sebastian Bach, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1963; cf. în special cu cap.XX, Dichterische und malerische Musik, pp. 388-405.

18. L e n d v a i E., Bartók költöi világa (Lumea poetică a lui Bartók), Ed. Szépirodalmi, Budapesta, 1971, p.125.

m a t e r i a".[19]

Simbolica muzicii bachiene este împletită, cu multă forţă de convingere artistică, cu retorica muzicală - alt element al mesajului muzical baroc. Bazîndu-se pe tot ce era mai valoros în evoluţia retoricii generale, de la Cicero şi pînă în epoca barocului, retorica muzicală e aplicată de către Bach în virtutea cerinţelor raţionale ale iluminismului. Astfel, retorica bachiană primeşte profunţate tente hermeneutice, întrebuinţînd întregul arsenal al tropilor muzicali medievali şi renascentişti. Aceşti tropi, însă, devin convenţionali, conştientizaţi şi raţionalizaţi. In capitolul despre Figură, S. Toduţă atrage atenţia asupra încărcăturii convenţional-raţionale a tropilor, cum ar fi: E k p h o n e s i s -ul, în care saltul ascendent de sextă mică exprimă punctul culminant dramatic şi mijloceşte efectul bucuriei, sau A n t i t h e t o n -ul, care marchează o figură retorică plină de tensiune.[20]

Legătura tropilor muzicali cu retorica poetică este evidenţiată foarte clar de către autor: „dacă teoria figurilor din M u s i c a p o e t i c a este o parte a contrapunctului, corelarea ei cu retorica muzicală - purtătoare a unor reflexe sufleteşti (R. D a m m a n n)- va primi o dimensiune nouă. Această dimensiune este rezultată din lumea afectelor, altoită pe tehnologia muzicală; asigură o valoare cu totul remarcabilă noţiunii pe care o identificăm prin Bach-pedagogul."[21]

Aşadar, elementele retorice ale muzicii bachiene legate de hermeneutica iluminismului reclamă alţi doi parametri ai creaţiei sale, vizînd conţinutul său emoţional, precum şi dezideratele sale educative.

Teoria iluministă, bazată pe comanda socială estetică a exprimării sentimentelor, pretinde artelor - şi în special muzicii - un conţinut eminamente afectiv. Fără să intrăm în detalii, amintim numai filonul cartezian, care, pornind de la a-

---

19.A. S c h e r i n g, Das Entstehen der instrumentalen Symbolwelt, în: P.Jb., 1936, pp. 15-30; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.67.

20.S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.91.

21.H.H. E g g e b r e c h t: Zum Figur-Begriff der Musica Poetica, în: Archiv für Musikwissenschaft, XVI, p.63; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.92.

naliza pasiunilor sufletului (Les passions de l'âme[22]), ajunge la deziderateleformulate de J. M a t t h e s o n în cunoscuta sa operă Der vollkommene Cappelmeister[23]. In ultima instanţă, teoria a f e c t u l u i se bazează pe binomul bucurie-tristeţe[24], binom care deschide evantaiul uriaş al sentimentelor subnuanţate, prezente în operele muzicale. Acest binom se polarizează la Bach în sensul ambivalenţelor afective ale muzicii sale, exprimat chiar de el însuşi „pentru slava lui Dumnezeu şi delectarea sufletului". Astfel, sentimentele metamorfozate muzical în creaţia bachiană au darul de a exprima atît mesajul primei practici renascentiste, cît şi celei de a doua, promovate încă de la M o n t e v e r d i. Desigur, în cadrul acestor polarizări, întîlnim la amîndoi polii raportului (sacral şi profan) varietatea subnuanţată a exprimării bucuriei şi tristeţii, de la accente robuste ale muzicii populare şi pînă la transcendentaliile muzicii culte a vremii.

Imperativul educaţional al muzicii bachiene este strîns legat de maniera simbolurilor, de teoria afectelor, precum şi de retorica figurilor poetico-muzicale. Despre retorica bachiană se arată că, „dintre cele trei posibilităţi ale obiectivelor oratorice - d o c e r e, m u o v e r e şi d e l e c t a r e -, Bach subliniază două: d o c e r e şi m u o v e r e ".[25] Acest citat din A. S c h m i t z scoate în evidenţă funcţia cataractică, (m u o v e r e) precum şi funcţia educativă (d o c e r e) a muzicii bachiene. Trebuie să adăugăm prezenţa şi a funcţiei hedonistice, de delectare omniprezentă la Bach, ceea ce este justificat şi în spusele lui:„delectarea sufletului".

Bach se consideră înainte de toate muzician educator,fapt

---

22. R. D e s c a r t e s, Les passions de l'âme (1649), vezi trad. rom. în: Descartes, Colecţia „Texte filozofice", Bucureşti, 1952, pp. 181-201.
23. J. M a t t h e s o n, Der vollkommene Capellmeister (1739).
24. G. F r o t s c h e r, Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildungen J. S. Bachs, în: B.Jb., 1926, p. 92; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.71.
25. A. S c h m i t z, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs, Ed. Schott's Söhne, Mainz, 1950; cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.70.

ce este confirmat şi prin lucrările sale eminamente pedagogice, cum ar fi, printre altele, şi volumul Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach. In indicaţiile sale pentru inventiunile la două şi trei voci scrie: „îndrumarea prin care se încearcă a se indica iubitorilor de pian, dar mai ales învăţăceilor, arta cîntatului cantabil şi de a li se da un puternic impuls pentru studiul compoziţiei"[26].

Se observă uşor îmbinarea calităţilor estetice („arta cîntatului cantabil") cu valenţele educative („de a da un puternic impuls pentru compoziţie") - toate acestea fiind într-o corelaţie cuprinzătoare cu arta componistică şi interpretativă. De asemenea, lucrările cuprinse în cele două volume Wohltemperiertes Klavier au, şi ele, valenţe educaţionale în vederea acomodării pe multiple planuri cu noua muzică, în sens componistic şi interpretativ, chiar tehnologic („Pian bine temperat").

Preocupările muzicienilor barocului în domeniul pedagogiei muzicale sînt cunoscute. Importanţa muzicii bachiene constă tocmai în desemnarea celor mai adecvate modalităţi pedagogice pentru educaţia estetică î n şi p e n t r u muzică, iar apoi p r i n muzică. S. Toduţă scoate în evidenţă primordialitatea valenţelor estetice educative ale activităţii creative şi pedagogice bachiene, confruntîndu-le cu preccupările contemporanului său J. J. F u c h s. „Ambele concepţii sînt ancorate în cultura muzicală europeană: Bach îşi fundamentează metoda pe marea tradiţie medievală, pe realitatea vie a coralului protestant şi pe cuceririle Renaşterii. Fuchs se îndreaptă, de asemenea, spre marea tradiţie muzicală a secolului XVI, dar realitatea artistică vie o substituie cu schema neînsufleţită a c a n t u s - f i r m u s -ului (...) Bach explorează drumul muzicii instrumentale, pregătind viziunea unei K l a n g w e l t a viitorului, în timp ce Fuchs drenează traiectoria de recurbură spre sursele sonore vocale, prin excelenţă, ale muzicii din perioada Renaşterii. Obiectivele lui Bach se îndreaptă spre tipul creator al T o n d i c h-

---

26. J. S. B a c h, „Instrucţiuni precise ..." pentru Inventiunile la două şi trei voci (1723); cf. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, p.31; vol.II, p.12.

t e r -ului, în timp ce Fuchs îngustează orizontul muzicianului la un H a n d w e r k e r - A r t i f e x" [27]. Din confruntarea edificatoare rezultă cu prisosinţă caracterul progresiv al deziderатului pedagogic bachian, potrivit căruia muzica trebuie să devină o creaţie artistică ce depăşeşte net nivelul concepţiilor medievale şi chiar renascentiste asupra muzicii, fără de care muzica ar rămîne un simplu artizanat.

Prezentarea componentelor mesajului estetic al barocului muzical în creaţia bachiană nu este însă o investigaţie extensivă, care se referă numai la deziderатele teoretico-ideatice ale vremii şi ale concepţiei lui Bach. Ele sînt prezente intensiv însăşi în analizele concrete, morfologice, ale celor trei volume apărute din tratatul de compoziţie al lui S. Toduţă. Ajunge, credem, să dăm cîteva exemple: legătura muzicii bachiene cu ethosul popular este evidenţiată de pildă la analiza Musettei nr.3 din Klavierbüchlein für Anna Magdalena, „dans din care transpare caracterul popular voios şi senin"[28]. Tot astfel, analiza Marche-ului nr.9 începe astfel: „Umor şi joc ..."[29]; iar în consideraţiunile generale asupra acestei capodopere bachiene, autorul scoate în evidenţă valoarea ei didactică, limbajul ei artistic adecvat şi conţinutul ei de idei „în care pulsează sub aspecte stilizate ritmul vieţii în plinătatea celor mai pozitive sentimente", ceea ce îi asigură „un loc de frunte printre acele lucrări pe care ni le transmite barocul muzical"[30].

Analizele concrete îmbracă de multe ori forme metodologice comparate pentru confruntarea muzicii bachiene cu epoca sa. „Analizînd creaţia marelui cantor, muzicologia subliniază adesea analogia unor turnuri melodice, a unor desene ritmice sau a unor teme preluate de Bach din literatura muzicală italiană, franceză sau germană."[31] Cu aceste cuvinte începe analiza Invenţiunii nr.8 în Fa.

27.S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.50.
28.S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, p.50.
29.Idem, p.97.
30.Idem, p.133.
31.S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.II, p.196.

Scanned with OKEN Scanner

Din scurta noastră incursiune asupra acestui adevărat tratat de compoziţie, rezultă, credem, caracterul edificator al sistemului conceptual folosit de către autor. Aşadar, concepţiile şi noţiunile întrebuinţate de către S. Toduţă au fost transformate operaţional într-un t r i p l u sens al cuvîntului, comportînd: s e m n i f i c a ţ i i s i n t e t i c e (faţă de realizările antecedente pe plan teoretic şi practic, pînă la barocul muzical), s e m n i f i c a ţ i i a n a l i t i c e (axarea acestora pe plan teoretic şi practic în analize intrinseci ale morfologiei bachiene) şi, în sfîrşit, s e m n i f i c a ţ i i p e r s p e c t i v a l e (indicînd deschideri şi direcţii noi, atît în arta muzicală componistică şi interpretativă, cît şi în teoria muzicii, în educaţia estetică muzicală, precum şi în punctarea mutaţiilor structurale ale mesajului estetic de pînă la baroc, în baroc, la Bach, şi apoi, pînă astăzi).

Intrebarea iniţială a autorului - „Ce este barocul?" - îşi capătă răspunsul în virtutea acestui sistem operaţional al categoriilor şi teoriilor, sistem aplicat cu multă consecvenţă pe parcursul întregului tratat. Rezultă cu prisosinţă caracterul complex al epocii şi, în mod firesc, caracterul dinamic al muzicii bachiene, marcînd cu austeritate valenţele sintetice, conţinutul intrinsec şi perspectivele confirmate ale acesteia. Incă în introducerea primului volum întîlnim formularea antitetică a mesajului estetic din barocul muzical, care, în focul tezelor şi antitezelor, surprinde - pe traiectoria prezentului bachian şi a viitorului stil galant şi rococo - atît conţinutul propriu-zis al barocului, cît şi imediata lui antiteză: „- In loc de p o l i f o n i a î n d r e p t a t ă s p r e v i z i u n e a m o n u m e n t a l u l u i (cum sînt, de pildă, corurile duble din oratoriile şi Patimile lui Händel şi Bach), noul stil aspiră la omofonia simplă, în care adie imaginea pastorală, briza unei egloge bucolice. - In loc de a r c u r i m e l o d i c e, g i g a n t i c e, ţ e s u t e d i n f i g u r i s e c v e n ţ a t e, p r o i e c t a t e î n î n ă l ţ i m i t r a n s c e n d e n t a l e, noul ev doreşte să se bucure de imaginea desenului melodic aşezat în carura proporţiilor modeste ale melodiei de simetrie (P e r i-

odische Symetrie). - In loc de forţa şi dinamica propulsivă, izvorîte din monomotivica (figura) încărcată de energie cinetică, stilemele noi înclină spre ţesătură simplă, contraste elementare şi confruntare motivică-frazică. - In loc de retorismul aulic, în loc de patosul însufleţit de neliniştea unei viziuni dramatice, tinde spre imagini înaripate de bucurii, de un tonus edulcorat, cîteodată, de galanterie." [32] (s.n.)

Confruntarea antitetică scoate în evidenţă mai mult decît convingător faptul că barocul a fost şi rămîne unul din cele mai importante puncte de culminaţie ale culturii muzicale universale.

Prodigiosul tratat de compoziţie al lui S. Toduţă îşi propune cu o neasemuită modestie examinarea figurii centrale a acestui stil - compozitorul, pedagogul, marele muzician J. S. Bach: „Cartea noastră nu este un tratat de compoziţie. Reprezintă, mai degrabă, un îndemn la cunoaşterea barocului muzical, aşa cum se reflectă el în operele lui J. S. Bach; reprezintă un îndemn la fundamentarea cunoştinţelor componistice (interpretative sau muzicologice) pe cunoaşterea trăsăturilor stilistice ale barocului muzical."[33] Ne permitem să adăugăm, în aşteptarea îndreptăţită a apariţiei viitoarelor tomuri, că această carte fundamentală a devenit deja un izvor nesecat de cunoştinţe pentru continua împrospătare şi îmbogăţire a întregii noastre muzicologii contemporane.

---

32. S. T o d u ţ ă, op. cit., vol.I, p.20.
33. Idem, p.21.

Le message esthétique du baroque musical reflété dans les analyses de S. Toduţă sur J.S.Bach

Ştefan Angi

Résumé

Insistant sur les valences esthétiques, au plan structural et historique, de la prodigieuse oeuvre musicologique Les formes musicales du baroque dans les oeuvres de J.S.Bach de Sigismund Toduţă, l'auteur souligne les moments pluridisciplinaires de l'essais quant à la méthodologie analytique utilisée. Les recherches entreprises revèlent en égale mesure le caractère synthétique et le caractère analytique des investigations de S. Toduţă. En conformité avec le filon principal de la méthodologie des analyses, on met en évidence non seulement l'importance de la synthèse issue des confrontations multilatérales des plus importantes théories et définitions sur le message de l'époque du baroque, mais aussi la contribution originale de S. Toduţă.

Die ästhetische Aussage des musikalischen Barocks, wie sie sich in S. Toduţăs Analysen über J.S.Bach wiederspiegelt

Ştefan Angi

Zusammenfassung

Der Verfasser erörtert den ästhetischen Wert auf struktureller und historischer Ebene der hervorragenden musikwissenschaftlichen Arbeit Sigismund Toduţăs Die musikalischen Formen des Barocks in den Werken von J.S.Bach und unterstreicht ihre pluridisziplinären Momente im Hinblick auf die angewandte analytische Methodologie. Die unternommenen Forschungen heben gleichermassen den synthetischen als auch den analytischen Charakter der Untersuchungen S. Toduţăs hervor. Entsprechend der Zielsetzung der in den Analysen verwendeten Methodologie wird nicht nur die Bedeutung der aus den vielseitigen Konfrontationen der wichtigsten Theorien und Definitionen über die Aussage der Epoche des Barocks resultierenden Synthese ersichtlich, sondern auch der originelle Beitrag S. Toduţăs im Sinne der Wiederspiegelung des Inhalts dieser Epoche im Werk J.S. Bachs.

Scanned with OKEN Scanner

The aesthetic message of the musical Baroque mirrored in S. Toduţă's analyses on J.S.Bach

Ştefan Angi

Summary

Insisting upon the aesthetic valencies, at a structural and historical level, of the prodigious musicological work The musical forms of the Baroque in the work of J.S.Bach by Sigismund Toduţă, the author underlines its pluridisciplinary moments,referring to the used analytical methodology. The enterprised researches reveal both the synthetic and analytical character of S. Toduţă's investigations. In accordance with the main direction, the author brings into relief not only the importance of the synthesis resulting from the many-sided confrontations of the most relevant theories and definitions concerning the message of the Baroque epoch, but also the original contribution brought by S. Toduţă, with regard to the reflection of its contents in Bach's work.

MONUMENTUL LUI HOREA SAU GRAMATICA GENERATIVĂ A MUZICII

Ilie Balea

Noiembrie-decembrie 1979 - două evenimente ale muzicii româneşti (o cultură se edifică numai din e v e n i m e n t e), două prime audiţii aproape simultane ale unor lucrări de îndelungată elaborare („poietica" naturii distilează antracitul şi diamantul de-a lungul unor ere lungi de răbdătoare plămădire), pe care „epoca electricităţii" (obsesia lui M c L u h a n) le-a scos din „provincialitatea" unui efemer h i c e t n u n c bucureştean sau clujean şi le-a trimis în lume pe suportul omniprezent al undelor: oratoriul Pe urmele lui Horea de S i g i s m u n d T o d u ţ ă şi lucrarea scenică Orestia II de A u r e l S t r o e. Comparabile şi incomparabile:

monument al unei personalităţi istorice devenită semnificantul legendar al unei idei care e miezul viu al fiinţării unui popor întru umanitate;

monumentul unei idei în-semnată în mitul antic incandescent de umanitate.

Unul şi altul mărturisesc cu „glas înalt" profesiunea de credinţă imutabilă azi şi aici a unui nimeni-nu-o-poate-spune-cît-de-vechi popor al omeniei. Comparabile, pentru că, unul ca şi celălalt, stau împlîntate în aceeaşi s t r u c t u r ă p r o f u n d ă (B l a g a îi spunea „matrice stilistică") ce le armează şi le dimensionează proporţiile. Comparabile, pentru că amîndouă pleacă de la aceleaşi „monade" (ar spune, după L e i b n i z, F r o b e n i u s, spre a indica „principiile constructive" ale diferitelor figurări ale lumii în diversele civilizaţii), de la aceleaşi „paideuma" (tot după Frobenius, facultatea de a reacţiona şi manifesta în acte şi creaţii care sînt operele unei culturi), deci elemente minimale ce zac în magma prima-

ră a culturii ca formă potenţială a acestei umanităţi şi le edifică de-a lungul unor lungi, coerente şi stră-luminate procese de t r a n s f o r m a r e (nu e oare muzica un exemplar „t r a n s f o r m a ţ i o n a l i s m" a v a n t l a l e t t r e ?); iar acestea, atît de diverse şi personale la Sigismund Toduţă sau la Aurel Stroe, le fac incomparabile spre a l e m a n i f e s t a t e, ele să devină c o m p a r a b i l e ca evenimente şi mesaj (expresia acelei omenii în strălucirea iradiantă a genialului muzicii noastre pe care cei doi compozitori, după E n e s c u, îl reconfirmă) şi i n c o m p a r a b i l e, pentru că diverse şi maiestuoase prin construcţia personală specifică şi specificitatea adevărurilor istorice şi actuale - perene, deci - pe care le rostesc.

Unitatea minimală „paideumatică" este în opera lui Sigismund Toduţă sintactică şi semantică totodată: pentru că, odată rostită, celula generativă (secunda mare ascendentă - secunda mică descendentă în ipostaza cromatică m i - f a d i e z - m i d i e z) articulează deja sensul global (cum blocul de piatră articulează zidul, cetatea şi turnul) pe care-l aduce, îl amplifică, îl profilează în toate expansiunile sale melodice, armonice, polifonice, în cîntecul coral şi în cîntecul solistic (cît de divers, cît de pătrunzător, îngemănat cu versul popular), în discursul orchestral care e, el însuşi, jerbă de culori şi rostire plină de emoţie şi de pietate „pe urmele lui Horea", într-un v a d e - m e c u m de actuală şi prevenitoare aducere aminte. Am scris cîndva despre primele simfonii ale maestrului Sigismund Toduţă, le-am ascultat pe următoarele, lucrările corale, oratoriul Miorița (şi am rîvnit, de ce să n-o mărturisesc, să pun în scenă opera sa, Meşterul Manole, pe care scrupuloasa rigoare o ţine încă în tainiţe de plămădire spre împlinirea ce autorul vrea s-o creadă desăvîrşită pe pragul unui teatru muzical desăvîrşit şi la fel de scrupulos spre a-i putea da viaţă scenică); am urmărit pe acest parcurs acel „miracol" al structurării discursului şi, în discurs, al sensului; şi dacă o singură dată mi-ar fi trecut prin gînd că sintaxa (adică simplul joc combinatoriu) ar fi esenţa muzicii, emoţia incandescentă ce aureolează bogăţia de idei succesiv

în p r e l u d i u (I), f u g a (IX), c o r a l (XI) şi copleşitoarea p a s s a c a g l i a (XIV) - adică părţile pur instrumentale ale oratoriului Pe urmele lui Horea, care, în absenţa versului, ar putea fi numai şi numai „sintaxe" - gîndul acela ar fi fost alungat pentru totdeauna. Căci gramatica generativă a muzicii lui S. Toduţă nu desenează arabescuri, ci r o s t e ş t e : înalţă un monument sonor lui H o r e a (parafrazînd un vers al lui R i l k e - „O,'nalt munte-n auz!"), să s t e a - ca Detunata, ca Ceahlăul, ca Omul - şi să m ă r t u r i s e a s c ă.

\+

\+ \+

Nu e vorba de un p o s t s c r i p t u m. In aprilie 1977, un tînăr pianist francez, unul din prietenii parizieni care mi-au vegheat cu mişcătoare devoţiune singurătatea internării mele la „Necker" în urma unei fulgerări a inimii survenită la Paris în toamna lui 1976, unul dintre cei care m-au ajutat să pot reveni sănătos în patrie, îmi scria: „... am ascultat cu mult interes lucrările compozitorilor de azi şi cu deosebire lucrările corale ale compozitorilor din Cluj: piesele lui Toduţă,de exemplu. Aceasta mi-a permis să-mi fac o idee cu mult mai fidelă despre realitatea muzicii româneşti, decît cea pe care mi-a dat-o emisiunea de radio". Cel care îmi scria era C y r i l H u v é, iar emisiunea la care se referea era cea a unei jumătăţi de oră de muzică populară românească pe „France Musique", despre care îmi vorbise la Paris. Plecasem cu convingerea că francezii nu prea cunosc muzica noastră contemporană şi le-am trimis prietenilor mei discuri cu tot ceea ce puteam găsi mai semnificativ în magazinele noastre (diversitate mare,... achiziţia după tiraj mică - parafrazîndu-l pe Ghiţă Pristanda). Oricum, la 25 martie 1979, „France Musique" transmitea la orele 12,45 „Disques rares de MUSIQUE ROUMAINE", în care ascult Coloana fără sfîrşit de T. O l a h, Mariana Pînăda de D. P o p o v i c i, Scene de Şt. N i c u l e s c u şi Simetrii de C. Ţ ă r a n u şi mă consolez că şi la Paris muzica românească e raritate. Totuşi puţin, puţini şi prea puţin prompt. Cît despre muzicologia românească ...

I-am dus lui J e a n - J a c q u e s D u p a r c q, fost

director al prestigioasei La Revue Musicale, muzicolog remarcabil şi autor al unei pertinente lucrări despre Raporturi numerice în muzica lui J. S. Bach, cele trei volume Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach de S. Toduţă (vol. II în colaborare cu H. P. T ü r k , vol.III în colaborare cu V a s i l e H e r m a n), pe care maestrul a binevoit să mi le pună la dispoziţie cu o dedicaţie adresată colegului francez; adaug, din proprie iniţiativă, celor trei volume,al patrulea: un dicţionar român-francez. După două luni (în care nu o dată l-am văzut pe J.-J. Duparcq răsfoind cărţile) şi încă cîteva zile de la întoarcerea mea de la Paris, primesc o scrisoare s-o transmit maestrului Toduţă. I-o transmit abia după ce îmi iau libertatea (aş zice, obligaţia) de a o transmite cititorilor acestui volum[1]. Iată traducerea facsimilului pe care îl reproducem pe pagina următoare:

Domnului Sigismund Toduţă

Paris, 11 mai 1979

Domnule,

Prietenul nostru Ilie Balea mi-a adus cele trei lucrări ale dumneavoastră despre Bach şi vă mulţumesc sincer pentru dedicaţie. Le deschid deseori şi le găsesc pline de date interesante şi foarte utile. Admir minuţiozitatea expunerilor dumneavoastră. Imi este totodată greu să înţeleg toate subtilităţile, căci nu cunosc limba română; dar mă descurc pentru a sesiza esenţialul. Aş fi foarte bucuros să cunosc continuarea lucrărilor dumneavoastră.

Primiţi, vă rog, Domnule, expresia distinsei mele consideraţii.

Jean-Jacques Duparcq

---

1. Ne permitem să inserăm şi alte cîteva fragmente din scrisori adresate maestrului S. Toduţă de către personalităţi ale culturii muzicale contemporane:

„... Lucrarea dumneavoastră este într-adevăr cea mai temeinică, cuprinzătoare şi fundamentată ştiinţific în acest domeniu şi pot să apreciez deplin realizarea dumneavoastră din experienţă proprie (...). Mă voi ocupa şi mai mult în viitor cu lucrarea dumneavoastră şi mă bucur de pe acum de aceasta."

Prof. Ludwig Czaczkes, Viena, iulie 1979

„... Mi-a fost suficient să parcurg pe scurt şi cu aviditate paginile pentru a-mi da seama imediat şi a admira ştiinţa, dragostea, capacitatea şi înţelepciunea cu care ai pregătit şi ai condus o asemenea lucrare de analiză."

Guido Agosti, Roma, iunie 1969

à Monsieur Sigismund Toduta

Paris, le 11 mai 1949

Monsieur,

Notre ami Ulrich Bartha m'a
apporté vos trois ouvrages sur Bach et
je vous remercie infiniment de votre dédicace.
Je les ai lus avec intérêt et y puise beaucoup de
données intéressantes et très utiles. J'admire
la minutie de vos recherches. Je n'ai toute-
fois pas encore pu les approfondir comme je le désire
car je ne sais pas lire la langue Roumaine;
mais je me dépêcherai pour savoir l'essentiel.
Je serai très heureux de connaître la suite
de vos travaux.

Recevez, Monsieur, je vous prie, l'ex-
pression de ma considération distinguée.

Jean-Jacques Dupuy

\+ + +

Sunt personalităţi care marchează o epocă şi epoci care marchează personalităţi. Pe Sigismund Toduţă - compozitorul,

---

„... Complexitatea laboratorului tău de investigaţie este impresionantă şi cred că nimenea nu ar fi putut pătrunde cu atîta perspicacitate în hăţişul stilului baroc astfel cum ai reuşit tu (...) odată cu apariţia celor 5 volume proiectate, muzicologia românească îşi va fi dat (...) măsura ei, unică, în arcuirea ştiinţei muzicale universale."

Tudor Ciortea, Bucureşti, dec. 1960

muzicologul şi pedagogul, feţe alternative ale uneia şi aceleiaşi personalităţi prodigioase - îl vom afla la intersecţia acestor linii de forţă ale culturii noastre din ultimele decenii. Cît şi de ce valoare ne-a dăruit, cîţi şi cîte îi datorăm - o ştiu mulţi iubitori ai muzicii româneşti contemporane, multe formaţii muzicale care i-au interpretat lucrările, mulţi compozitori şi muzicieni care s-au format în spiritul sever şi riguros (nu-i oare acesta însuşi spiritul artei muzicale, şi nu numai muzicale? ...) aplicat de Sigismund Toduţă întîi de toate, şi în mod exemplar, sie însuşi, creaţiei sale, prezenţei sale în muzica românească (şi nu numai românească - cum am putut să-mi dau seama ori de cîte ori „Cenuşăresei" i s-a dezvăluit identitatea). Inscrie aici o pagină de istorie? ... De ce să ezităm să răspundem afirmativ? Destule semne sunt şi abia începem să le auzim ecourile care ne permit să anticipăm. Am adăugat aici propriile mele semne.

„... Acest al doilea volum (Invenţiunile) marchează şi mai precis conturele unei vaste exegeze bachiene, pentru prima oară la noi la un nivel european. Este un succes al culturii româneşti. Ai creiat un instrument de investigaţie muzicologică, care depăşeşte toate încercările similare de la noi (...)"

Tudor Ciortea, Bucureşti, ian. 1974

„... Asemenea lucrări închid în ele strădania şi trăinicia unei vieţi, constituind pietre de hotar în evoluţia unei culturi de specialitate. (...) Ferice de cultura noastră, care a avut, în sfîrşit, şansa unei personalităţi de talia dumneavoastră, ca Artist, Magister şi Om (...)"

Alexandru Paşcanu, Bucureşti, ian. 1974

„... realizare a cărei perfecţiune este pe măsura a tot ce iese din mîinile dumneavoastră. Vasta erudiţie, excepţionala fineţe a analizei, împletită cu preciziunea detaliilor şi claritatea exprimării, fac din această lucrare un adevărat model al genului".

Liviu Comes, Bucureşti, febr. 1974

„... reflectasem de mult la metoda de analiză pe care aţi utilizat-o şi care, fără a putea fi uşor clasificată (aceasta este un real merit cînd indică un coeficient crescut de creativitate, ca aici) se apropie de mentalitatea structuraliştilor. A porni de la părţile elementare şi a recompune - făcînd drumul invers al creaţiei - viziunea de ansamblu a operei (şi ce operă!) mi se pare sublim."

Aurel Stroe, Bucureşti, febr. 1974

(N.red.)

Le monument de Horea ou la grammaire générative de la musique

Ilie Balea

Résumé

L'essais présente la dernière oeuvre de proportion du compositeur S. Toduţă - l'oratorio Sur les traces de Horea - dans l'ensemble d'une esthétique et d'un style qui définissent l'auteur et qui sont spécifiques à l'école musicale roumaine moderne à partir d'Enesco jusqu'à présent. La construction du travail, partant des unités minimales spécifiques au langage musical ethnique, les articule, les amplifie et les fait proliferer dans les expansions mélodiques, harmoniques, polyphoniques et orchestrales d'un discours d'intense expressivité et force de signification. L'auteur consigne certains échos que la musique du maître et sa exegèse (Les formes musicales du Baroque) ont eu à l'étranger.

Das Denkmal Horeas oder die generative Grammatik der Musik

Ilie Balea

Zusammenfassung

Das Essay stellt das letzte grosse Werk des Komponisten S. Toduţă - das Oratorium Pe urmele lui Horea - im Kontext einer Asthetik und eines Stils dar, die den Autor definieren und die charakteristisch sind für die moderne rumänische Musikschule seit Enescu. Der Aufbau des Werkes geht von den kleinsten Einheiten, die der ethnischen Musiksprache eigen sind, aus,gliedert und entwickelt sie und entfächert sie in melodischen,harmonischen, polyphonischen und orchestralen Expansionen eines Diskurses von intensivem Ausdruck und signifikanter Kraft. Es werden einige Meinungen, die über die Musik des Meisters und über seine Exegese (Die musikalischen Formen des Barocks) im Ausland geäussert wurden, verzeichnet.

Horea's monument or the generative grammar of music

Ilie Balea

Summary

The essay presents the last profuse work of the composer Sigismund Toduţă - the oratorio On Horea's traces - within the framework of an aesthetics and style that define the author and which are specific for the modern Romanian musical school

Scanned with OKEN Scanner

from Enescu henceforth. The construction of the work, starting from minimal unities specific for the ethnic musical language, articulates, amplifies and makes them proliferate in the melodic, harmonic, polyphonic and orchestral expansions of an oration of intense expressiveness and significant power. The author points out some echos which the music and the exegesis (The musical forms of the Baroque) of the master were heard abroad.

Scanned with OKEN Scanner

Brașov 18 Apr. 1969

Dragă Prietene

Bine înțeles, n'am avut răgazul să încerc integral Volumul, ce ai bine-voit a mi-l trimete. Din cuprinsul introducerea și analiza câtor-va piese din „Klavier Büchlein für A. M. B." realizez ce muncă titanică ai depus pentru a crea tinerelului nostru studios deplina cunoaștere, atât de delicate a formelor mici muzicale, adesea de rodaptă pregnante.

Te felicit pentru claritatea expunerii, cât și pentru execitatea de a fi asimilat întelesul expresiv al acestor mini-forme.

Îți mulțumesc, deasemeni, că-mi dai prilejul să-mi mai ascut atenția pentru o lucrare didactică muzicală.

Mai presus de orice să te felicit pentru prezența unui savant internațional ce-Ți va sta din scurt să-ți strângă mâna cu afectuoasă prietenie

Mihai Jora

Comanda nr.3106/1979
Tirajul: 800 exemplare
Preţul: 18,00 lei

Scanned with OKEN Scanner